Deutſche Abende

von

Berthold Auerbach.

Neue Folge.

Stuttgart.
Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung.
1867.

Uebersetzungsrecht vorbehalten.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart.

Ihrer Kaiſerlichen Hoheit

der Frau

Großfürſtin Helene

von Rußland.

Das war ein linder Auguſt-Abend des vergangenen Jahres in Stachelberg im Glarnerland. Die Waſſer rauſchten, der Mond ſtand über den zackigen Spitzen des Leiterberges. Auf dem Balkone ſaß der kleine Kreis bei Ew. Kaiſerlichen Hoheit. Das Geſpräch wendete ſich bald auf die hochragenden Geiſter der Dichtung, die nicht minder eine Alpenkette bilden im Reiche des Gedankens.

Goethereif! Das war das Wort, das damals laut wurde zur Bezeichnung jener Entwicklungsstufe, auf welcher die Erscheinungen des Natur- und Geisteslebens rein aufgenommen und durchklärt werden.

Damals faßte ich den Entschluß, Ihnen, edle Frau, ein Buch zu widmen, das sich dieser Zone zu nähern sucht.

Ich wage es nicht mit einem dichterischen.

Darf ich es mit einem kritiſchen?

Es iſt einer der letzten Briefe Schillers, in welchem er, von Goethes Kritiken erquickt, an ihn ſchreibt: „Gerade dieſes ſchöpferiſche Conſtruiren der Werke und der Köpfe, und dieſes treffende Hinweiſen auf die Wirkungspunkte fehlt in allen Kritiken, und iſt doch das Einzige, was zu etwas führen kann.“

Die Geſtaltungen epochemachender Genies nach

zu construiren und ihre Wirkungspunkte zu erkennen mag auch der geringeren Begabung zukommen.

Ich habe zu verschiedenen Zeiten und Anläßen versucht, meine Zuhörer und Leser in jenes Wogen und Wallen und Gestalten zu versetzen, das in der Seele des geistig Schaffenden die Gebilde hervorbringt und ihnen Gesetz und Maß verleiht. Ich habe versucht, dem, was man

Cultus des Genius nennen mochte, in gehobenen Momenten eine Erfüllung zu geben und eine Grenze zu bezeichnen.

Ich kenne die Mangelhaftigkeit der hier gesammelten Kundgebungen wohl, es sind nur Klänge aus jenem großen Hymnus der Erkenntniß, der in jeder Zeit neu ertönt.

In der Seele des Hörers und Lesers soll nur die Selbstthätigkeit angeregt werden.

Ich weiß, wie ich dieſe Worte an eine ſelbſtthätige, frei erkennende Seele richte, und es iſt eine der erhebendſten Empfindungen, daß es eine Genoſſenſchaft des Geiſtes giebt in allen Lebenskreiſen, wo das Licht des wahren Lebens aufgegangen.

Bonn, am Schillertage 1866.

Berthold Auerbach.

Inhalt.

Seite

Goethe und die Erzählungskunst 1
Schiller Jubiläum 69
Zur Feier des 10 November 71
Schiller und die Friedericiade 74
Einleitende Worte beim Festmahle des Schiller Jubiläums in Dresden 82
Was war und was bleibt die Schillerfeier? 90
Fichte 101
Denkrede auf Fichte 103
Uhland 119
Rede zum Gedenkfeste Uhlands 121
Hebel 141
Jean Paul 167
Jakob Grimm 185
Vom Weltschmerz 201
Der Weltschmerz mit besonderer Beziehung auf Nicolaus Lenau 205
Das deutsche Volkslied 235
Andeutungen über Zustand und Zukunft des Volksliedes im Volke selber 237
Molière 253
Der Geiz und der Geizige 255
Goldsmith 278
Der Pfarrer von Wakefield 281
Bernardin de St. Pierre 309
Paul und Virginie 311

Goethe und die Erzählungskunst.

Vortrag,

zum Besten des Goethe-Denkmals gehalten in der Sing-Akademie zu Berlin.

(1861.)

Vorbemerkung.

Am 21. Februar, am Todestage Spinoza's, hielt ich diesen Vortrag. Er erscheint hier mit einigen Erweiterungen, die bei der Zeitbeschränkung ausgeschieden bleiben mußten. Diese Betrachtungen sind nur Ergebnisse eines selbständigen Eindrucks beim Wiederlesen der drei Goethe'schen Hauptromane, um die Technik des Meisters zu studiren.

Es ist die echte Weihestimmung zur Errichtung eines Denkmals, wenn man vorher Herz und Sinn der Zeitgenossen allseitig in das Wesen des Gefeierten einzuführen trachtet. Die innere Auferstehung wird dann zum Standbild.

Die öffentlichen Vorlesungen haben die exclusiv ästhetischen Kreise erweitert; bei aller Verehrung und Erwärmung für die Heroen unsres Geisteslebens, wäre es aber traurig, wenn die öffentlichen Vorlesungen sich nur panegyrisch hielten. Besonderheiten und Unzuträglichkeiten auch bei den erhabenen Großen zu erkennen, löst die Verehrung nicht auf.

Noch liegt ein großer Zeitraum vor uns, in dem wir die Errungenschaften der besten Geister immer mehr zum Gesammtgut zu machen haben; noch wird lange keine ebenbürtige Epoche der Geister wieder erscheinen, nie und nimmer

aber darf das Gegebene als das Abſolute gelten, dem wir uns nur rückwärts anzubilden hätten; die Bewegung des Geiſtes iſt eine ewig fortſchreitende, zunächſt in der Erkenntniß, der ſich in kommender Zeit wieder entſprechende Kunſtgebilde anſchließen müſſen.

Ich habe ſeit der erſten Erſcheinung dieſes Vortrages zahlreiche Bemerkungen zu demſelben aufgezeichnet, die zum Verſuche einer Technik der Erzählung dienen ſollten. —

Ich muß davon abſehen, und habe nur einiges Wenige eingefügt, was zur nähern Erläuterung des gegebenen Thema's gehört.

„Welchen Leſer ich wünſche? Den unbefangenſten, der mich,
Sich und die Welt vergißt und in dem Buche nur lebt.“

Dieſen Wunſch konnte Goethe nur vom Leſer hegen, das heißt von demjenigen, der ein Werk der Dichtung zum erſten Mal in ſich aufnimmt; nur der iſt ein Leſer. Wer aber ein Werk der Dichtung ſich wiederholt vergegenwärtigt, iſt ein Freund des Dichters und ſeiner Betrachtungsweiſe oder ein Kunſtverſtändiger. — Goethe's Genius hat die Macht, daß der Kunſtverſtändige auch ſein Freund iſt. Wir alle ſind keine Leſer Goethe's mehr, die ſich, ihn und die Welt vergeſſen und im Buche nur leben.

Wir leſen Goethe wiederholt. Aus dieſer Thatſache können wir ſofort den allgemein geltenden Satz entnehmen: eine Dichtung, die nicht zum wiederholten Leſen reizt, ja, ſolches nicht verträgt, indem ſie nichts Neues mehr bietet, war auch des erſten Leſens nicht werth. Das zweite Leſen kann gleichſam als Garantie des Beſtehens bei einem dichteriſchen Kunſtwerke angeſehen werden. Wie es derſelbe Menſch iſt, der in einem andern Zeitalter ſeines Lebens das Werk wieder aufzunehmen vermag, ſo liegt darin auch die Gewähr,

daß einem ganz andern Zeitalter der Menſchheit die Wiederaufnahme gegeben ſei.

Wir treten in die Natur hinaus, wie ſie im Frühling erwacht, es ſind dieſelben Bäume, die blühen, die gleichen Blumen, die ſprießen, es iſt der gleiche Vogelſang, der durch die Lüfte ſchallt, derſelbe blaue Himmel, der ſich darüber wölbt — die Dinge ſind nicht neu, ſie werden uns nur wieder neu und wir begrüßen ſie mit friſcher Luſt und erkennen ſtets Neues in ihnen, je nach unſerer Stimmung, je nach den Fortſchritten unſerer Entwickelung. Goethe's Schöpfungen gleichen auch hierin den Naturprodukten: ſie erſchließen uns ſtets einen neuen Inhalt.

In der Abhandlung „der Sammler und die Seinigen" (Brief 2) ſagt Goethe: „Jeder fühlende wohlhabende Mann ſollte ſich und ſeine Familie und zwar in verſchiedenen Epochen des Lebens malen laſſen," um das Wandelnde und das Beharrende in der Erſcheinung zu vergegenwärtigen. So kann man wohl ſagen, daß Goethe's Dichtungen (zumal die an Betrachtungen reichſten, wie „Wilhelm Meiſter" und „Fauſt") uns auf jeder Stufe der Entwickelung das Bild unſres Innern vor Augen ſtellen. Wie wir ſie dann und dann begreifen und faſſen, wie ſich die Conſtruction des Ganzen uns aufbaut und die einzelnen Theile ſich uns erhellen, daran haben wir einen Grabmeſſer unſerer fortſchreitenden Entwickelung.

Inmitten eines reichbewegten mannigfach ausgeſtalteten Lebens, nachdem er die ſyſtematiſche Weltbetrachtung Spinoza's ſich nach ſeiner Weiſe zu eigen gemacht,

oder vielmehr als ſeine eigene erkannt — da gibt Goethe das Bekenntniß: „Ich war dazu gelangt, das mir inwohnende dichteriſche Talent ganz als Natur zu betrachten.“ (Wahrheit und Dichtung Buch 16.) Mit dieſen Worten hat Goethe jenen Punkt bezeichnet, wo ſich die Linie des reinen Seins und des Erkennens durchſchneidet und Eins wird. Mit dieſen Worten hat er die Formel gegeben, wie er ſelbſt ſein Genie begriff und wie wir es ihm nachbegreifen lernen müſſen. Weder Natur, Naivität allein, noch die Erkenntniß allein ſchafft ein Genie und aus ihm ein Werk des Genies. Natur und Erkenntniß ſind die beiden Seiten einer und derſelben genialen Subſtanz. Goethe war eine Natur. Er konnte ſich in jedem Moment des Daſeins und dichteriſchen Schaffens auf das naive Walten des ihm eingeborenen Genius verlaſſen. Aber in der Erkenntniß ſchaute er und hielt er hoch dieſe Natur, und bereitete ihr die gedeihlichſte, ihrem innerſten Geſetze entſprechende Ausbreitung. Er ließ Welt und Leben auf ſich einwirken, er ſog die Elemente des Daſeins in ſich auf und ließ ſie zu Zweigen und Früchten am Baume ſeines Lebens werden. Er übte die ewigen Geſetze der Kunſt, er kannte ſie, aber ſie waren ihm nicht äußere Geſetze, ſie waren ſeine Natur. — Goethe hat ſich rein und frei nach ſich ſelbſt gebildet. Es gab für ihn kein äußerliches Muſter und Vorbild. Er lebte ſich ſelbſt aus, ohne Anlehnung an ein von außen gegebenes Dogma in der Kunſt wie im Leben. Was er aus dem vielgeſtaltigen und vielbewegten Leben und was er von den beiden

erhabenſten Geiſtern des Dichtens und Trachtens, Shakeſpeare und Spinoza, in ſich aufnahm, faßte er nur als Treibkraft für das, was die Natur in ihn gelegt.

Wenn nach dem Ausſpruche Spinoza's derjenige Menſch der freie iſt, der nach den innerſten Naturgeſetzen ſeines wahren Selbſt handelt und lebt, ſo iſt Goethe dieſer homo liber. Goethe war eine Natur und erkannte ſich ſelbſt als ſolche. Die freie Erkenntniß hebt das Naturwalten nicht auf, ſie erhebt es, ſie erhebt das Sein zum Bewußtſein.

Und ſo löst eine intellectuelle Betrachtung der Goetheſchen Werke den unmittelbaren natürlichen Eindruck derſelben nicht auf, ſo wenig es Goethe's unmittelbare Naturkraft auflöst, daß er dieſe Natur achten lernte. Der Leſer liebt Goethe, der Kenner verehrt Goethe, und Verehrung iſt bewußte freie Liebe zu einem Höhern.

Goethe hat ſich mehrfach theoretiſch über die Erzählungskunſt ausgeſprochen (beſonders auch im Wilhelm Meiſter Buch 5, Capitel 7). Zuſammengefaßt ſtellt Goethe ſeine Forderungen auf, indem er (in den Unterhaltungen deutſcher Ausgewanderten) die Baroneſſe ſagen läßt:

„Die Gegenſtände Ihrer Erzählungen gebe ich Ihnen ganz frei, aber laſſen Sie uns wenigſtens an der Form leben, daß wir in guter Geſellſchaft ſind. Geben Sie uns eine Geſchichte von wenig Perſonen und Begebenheiten, die gut erfunden und gedacht iſt, wahr, natürlich und nicht gemein, ſo viel Handlung als

unentbehrlich und ſo viel Geſinnung als nöthig; die nicht ſtill ſteht, ſich nicht auf Einem Flecke zu langſam bewegt, ſich aber auch nicht übereilt; in der die Menſchen erſcheinen wie man ſie gern mag, nicht vollkommen aber gut, nicht außerordentlich aber intereſſant und liebenswürdig. Ihre Geſchichte ſei unterhaltend, ſo lange wir ſie hören; befriedigend, wenn ſie zu Ende iſt, und hinterlaſſe uns einen ſtillen Reiz weiter nachzudenken."

Der geiſtliche Hausfreund erwidert hierauf: „Wie ſelten möchte man Ihnen nach Ihrem Maßſtabe Genüge leiſten können."

Es handelt ſich hier aber nicht um die Bedingungen der Erzählungskunſt, die Goethe aufſtellte, ſondern darum, unmittelbar aus den drei Haupterzählungen Goethe's die Geſetze zu ſchöpfen, die er ſelbſt in Anwendung brachte. — Goethe ſelbſt würde es nicht billigen, wenn wir aus ſeinen Werken eine äſthetiſche Dogmatik ausziehen wollten; er würde es aber gelten laſſen, wenn wir die ſeinen Schöpfungen inwohnende Geſetzlichkeit uns veranſchaulichen und dabei auch auf das hinweiſen, was uns als Abirrung erſcheint.

Es fehlt uns ein Werk, das für die erzählende Kunſt das wäre, was Leſſings Dramaturgie für die dramatiſche Kunſt geworden. Hier, wie in aller Kunſt, läßt ſich Form und Inhalt nicht von einander ablöſen. Die Geſchichte muß gut ſein und ſchön erzählt. Darum läßt ſich auch beim Augenmerk auf die techniſchen Bedingungen der Goethe'ſchen Erzählungskunſt die Betrachtnahme des ſtofflichen Inhalts nicht ausſcheiden.

Die beiden Fragen: welche Stoffe ſind der Erzählungskunſt gegeben und welches iſt die ihnen gemäße Vortragsweiſe, fließen in einander. Wir lernen am beſten am einzelnen Muſtergültigen, was eine gute Geſchichte und was ſchön erzählt heißen mag.

Keine andere Nation hat einen Dichter erſten Ranges, der alle Gebiete der Dichtung in ſolcher Weiſe umſchloß, wie Goethe: die Lyrik in einer Vollendung, daß neben Homer als Epiker, Shakeſpeare als Dramatiker, Goethe als Lyriker in gleichem Range ſteht; dazu das Drama und die metriſch gebundene, ſowie die durch den Vortrag in Proſa uns näher gerückte epiſche Dichtung.

Von ſeinem dreiundzwanzigſten bis in ſein zweiundachzigſtes Jahr kehrte Goethe immer wieder zur erzählenden Dichtungsform zurück. Ja, Goethe's Leben ſelbſt erſcheint als eine breit angelegte, ruhig und bedachtſam ausgeführte epiſche Dichtung. Es ſind darin keine dramatiſch ſich gipfelnden Wendepunkte, wie in Schillers Leben die Flucht aus Stuttgart u. A. Goethe's Leben an ſich nimmt den rein epiſchen Verlauf, und er ſelbſt hat darin Vieles ſo umfaſſend angelegt, als ob er durch Divination die lange Lebensdauer gekannt hätte. — Wenn ein neidiſches Geſchick uns Goethe im ſechsundvierzigſten Lebensjahre entriſſen hätte, wie Schiller — wir hätten an ihm weit mehr Fragmente und ungelöste Plane zu beklagen, als bei ſeinem früh dahingerafften edlen Genoſſen.

Dreiundzwanzig Jahre war Goethe alt, als die „Leiden des jungen Werther“ erſchienen. Mit dieſem

Buche steht die Apollo-Gestalt des Jünglings Goethe vor uns, auf dessen Wangen ewige Jugendröthe glüht.

Der starke schöne Jüngling empfand das verzehrendste Weh, aber seine Natur — er durfte sie jetzt schon achten lernen — war stark und fest gebaut; das, worin ein Anderer seine ganze Lebenskraft aufbraucht, das lebt er in wenig Monden aus und lebt und dichtet sich frei davon.

Das gewöhnliche Zeitmaß ist für den Dichter selbst ein anderes. Etwas von jener zusammengedrängten Kraft, das ein umfassendes, welt- und lebensgeschichtliches Ereigniß in drei Theaterstunden vor uns abspielen läßt, steht in der Seele des Dichters und gibt seinen Stunden, Tagen und Jahren eine ungemessene Ausdehnung.

Noch ganz nahe dem unmittelbaren Ereigniß dichtet Goethe den Werther. Wenn wir nach dem Kalender rechnen, sind es so und so viele Monate seit Goethe Wetzlar verlassen, aber die Tage des innern Dichterlebens zählen sich nicht nach dem Kalender. —

Der Dichter als Erzähler zeitgenössischer Vorkommnisse tritt noch vielfach persönlich in das Gebilde ein. Es ist der Dichter selbst noch, der erzählt, während das Drama bereits der Kundgebung durch Andere anheimgestellt ist. Goethe behandelte in der Erzählung nur Stoffe aus der Gegenwart und Thema's, an denen er sich persönlich oder culturgeschichtlich betheiligte. Nie griff er zum historischen Roman.

Unmittelbar nach dem Drama: „Goß von Berlichingen" schrieb er den Roman: Werther. — Der

dramatiſche Held imponirt bis zur Bewunderung durch Willens- und Thatkraft und durch große Zwecke. Worin imponirt Werther, daß er ſo unſere Theilnahme zu gewinnen und feſtzuhalten vermag? Es bedarf keines großen Scharfblickes, um bald zu erkennen, daß Werther an Charakterſchwäche leidet, daß er, wenn man den ſchärfſten Ausdruck zugeben will, ein verhätſcheltes Mutterſöhnchen iſt, das ſich ſelbſt verhätſcheit.[1] Und doch kann man auch ſagen: Werther imponirt; er zwingt den Leſer, daß er ihm theilnehmend auf Schritt und Tritt folge. Seine ganze Kraft beſteht in der Energie der Empfindung. Dieſe macht ihn liebenswürdig und reißt den Leſer zu ihm hin und mit ihm fort. Werther wirkt rein ſympathiſch.

Es gibt kein zweites Buch, das eine ſolche Einheit der Stimmung, eine ſolche zwingende Gewalt der Empfindung in ſich ſchließt, wie Werther. Die Todesſchauer der überſchwellenden Jugendkraft, ein Stürmen und Drängen, die Schranken des getheilten Seins zu durchbrechen, die der vollen Perſönlichkeit immer nur die Bethätigung einer vereinzelten Kraft geſtatten; Alles das iſt nie gewaltiger und zugleich naiver geſchildert worden, und in dieſem Sinne iſt Werther die logiſch gerade Ueberleitung zum Fauſt. Werther wagt zwei Tage vor Weihnachten den Schritt, den Fauſt am Oſtermorgen nur thun will.

Das Thema des Romans iſt ſo einfach, ſo ſchlicht; es iſt, als ob wir jenes Volkslied hörten:

[1] Er ſchreibt ſelbſt am 13. Mai: „Ich halte mein Herzchen wie ein krankes Kind; jeder Wille wird ihm geſtattet.“

„Und wenn zwei Knaben
Ein Mädchen lieb haben,
Das thut ja niemals nicht gut."

Aber wie bis ins innerſte Herz alles Empfindungslebens vertieft iſt hier Alles. Das iſt die größte Kraft der Kunſt: nicht durch Häufung der Motive wird die Mannigfaltigkeit des Lebens erzeugt, ſondern vermöge der innerlich triebkräftigen Entfaltung des einheitlichen Kernes. Und nicht in der Erfindung neuer, überraſchender Conflikte, ſondern in einfachen Thatſachen eröffnet ſich die unerſchöpfliche, ewig friſche Quelle der Poeſie.

Hier tritt die Kunſt in ihre richtige Parallele mit der Natur, die ewig daſſelbe einfach Geſetzte hervorbringt und es ewig neu werden läßt, die jedes Organiſche ſo bildet, daß es ſich ſelbſt hält und trägt und keiner äußern Stütze bedarf.

Goethe liebte es ſelbſt, ein geſchaffenes Werk zu ſchematiſiren, das heißt, die nackten Grundlinien ſeines Aufbaues herauszuheben. Hier haben wir bereits eine Bedingung deſſen, was eine gute Geſchichte zu nennen iſt. Laſſen ſich nicht die einfachen Grundlinien des Aufbaues leicht ausziehen und beſtimmt wieder geben, läßt ſich nicht kurz und kenntlich die Axe bezeichnen, um die ſich das Ereigniß dreht, zeigen ſich vielmehr vielfältige Vernietungen und Verknotungen und beruht die Wirkung hauptſächlich in dem Ornamentalen, ſo liegt im Grundweſen eine Unzuträglichkeit, die den Einſturz und die Verwitterung im Laufe der Zeit unabwendbar macht.

Der berauſchende und gefangennehmende Inhalt des Werther läßt nicht leicht dazu kommen, das einfach Faktiſche abzulöſen. Und doch lernen wir durch ſolche Ausſcheidung die Natur und die Kunſt des Dichters neu kennen. — Ein junger Diplomat bringt einen müßigen Sommer in einem Landſtädtchen zu. Er lernt ein Mädchen kennen und lieben, das mit einem Andern verlobt iſt; er kehrt wieder ins Amt zurück, wird als Bürgerlicher[1] im Tiefſten gekränkt und abgeſtoßen, geht wieder ſeiner Liebe nach und endet im Selbſtmord.

Gerade dadurch, daß wir bei dieſem Kunſtwerke die Urbilder der Geſtalten wie der unmittelbaren Lebensempfindungen aktenmäßig haben (in den Keſtner'ſchen Briefen), gerade dadurch lernen wir neu die künſtleriſche Kraft Goethe's kennen. Goethe läßt Werther wie Shakeſpeare's Romeo aus einem eben abgebrochenen Liebeshandel vor uns erſcheinen. Werther erzählt leichthin, daß er mit Leonoren getändelt habe und die ihm entgegengetragene Liebe nicht erwiedern könne.[2] Wir

[1] Goethe that bekanntlich ſehr geheimnißvoll, wie ſich das auch noch bei Eckermann findet, über die Bemerkung, die ihm Napoleon wegen eines Motivs im Werther gemacht. Nach den Erinnerungen des Kanzler Müller (Band I. S. 238) hat Napoleon das Motiv des gekränkten Ehrgeizes als nicht naturgemäß, und als ſchwächende Einmiſchung in die Theilnahme des Leſers für die leidenſchaftliche Liebe bezeichnet. Goethe fand dieſen Einwurf, der ihm zum erſten Mal gemacht wurde, richtig, und erklärte dieſe Häufung der Motive als zweckmäßig, um eine ſonſt nicht zu erreichende Wirkung hervorzubringen.

[2] Auch von der Liebe zu einer älteren Dame (bezeichnend für Werther) die geſtorben iſt, iſt ſpäter die Rede.

erſehen dadurch ſofort, daß Werther ein liebenswerther Jüngling iſt, und ſind nun auch um ſo mehr betheiligt, wenn wir ihn weiterhin einer unerwiederten Liebe gegenüber ſehen. — Vieles, was als überraſchende Thatſache aus dem Leben ein ergiebiges Motiv ſcheint, läßt Goethe unbenutzt fallen; ſo z. B. daß der junge Jeruſalem von Gouë's Selbſtmord hörte. Hätte Goethe dieſes Motiv aus der Wirklichkeit aufgenommen, ſo würde er damit den Eindruck der wirklichen Kataſtrophe geſchwächt haben. Goethe ſetzte dafür die Liebe des Bauernknechtes, den Werther am letzten Abend als Mörder ſieht; er fügt noch den Blumenſammler ein, und der Umſtand, daß Werther-Jeruſalem ſich ertränken will, iſt zum ergreifenden Bilde der Ueberſchwemmung verwendet. Da ſind auf einmal alle die trauten Plätze verwüſtet und auf dem Lieblingsſitz unter der Linde, wo wir im Sonnenſchein den Homer geleſen und die Kindergruppe gezeichnet haben, da liegt jetzt eine blutige Leiche. Das Chaos, das ſich in der Subjectivität des Helden ausbreitet und Alles in eine einzige Empfindung auflöst, erſcheint äußerlich in Natur und Menſchengeſchick wie eine vorbedeutende, zwingende, große Schickſalsgewalt. Während der junge Jeruſalem nach den uns vorliegenden Berichten ſchwer zu kämpfen hat im Gedanken an Eltern und Geſchwiſter, löst der Dichter den jungen Werther von allen Familienbanden ab. Daß er das einzige Kind einer Wittwe iſt, wird nur leichthin angedeutet.[1] „Bringe

[1] Und doch iſt auch dieſer Zug nicht ohne Bedeutung. Das Grundweſen Werthers findet darin eine hiſtoriſch genetiſche

das meiner Mutter in einem Säftchen bei," ſchreibt er einmal kurz dem Freunde Wilhelm. — Es kommt hier darauf an, daß die ganze innere Lebenskraft des Helden wie die geſpannte Aufmerkſamkeit des Leſers auf den Punkt einer einzigen Leidenſchaft geſammelt wird. Jedes Dazwiſchentreten anderer Motive und Conflikte würde die ſympathiſche Erregtheit unterbrechen und peinlich machen. Werther iſt die Tragödie der ganz allein auf ſich geſtellten Subjectivität, die nichts von den Schranken und den Vereinbarungen der objektiven Welt kennt und will; ſie will nur ſich ausleben.

Erklärung. Einziges, gewiß ſattſam behütetes und verzärteltes Kind, ohne ſtrenge väterliche Leitung von der Mutter allein erzogen, in Nachgiebigkeiten zum Eigenwillen erwachſen, kann er es nicht ertragen, daß ihm etwas verſagt bleibe. Das ſäuberlich-zierliche, wie das verzärtelte Naturell, dem man immer ſeinen Willen that, iſt das anſchaulicher zu geben, denn als einziges Kind einer Wittwe?

Schon in dieſem einzigen Zuge zeigt ſich, wie der Dichter frei ſchaltet. Goethe hält ſich weder an die Thatſache des jungen Jeruſalem, noch ſetzt er ſein eigen Selbſt ganz ein; er erhebt ſich über das Faktum und über ſich ſelbſt frei, er beherrſcht und erklärt damit die Eigenart ſeines Helden, er gibt ihr eine Conſequenz in der Geneſis rückwärts und im logiſchen Proceſſe vorwärts, wie ſie das unmittelbare Leben nicht gab. Er ſteht damit auf dem Boden der Kunſt, die ein zweites Leben ſchafft, die Wirklichkeit zur Wahrheit macht, indem ſie die gegebenen Motive in ſich vollendet und frei ausgeſtaltet. Das iſt Idealiſiren, das die volle Realität in ſich hat; die Erſcheinungen werden auf das Grundweſen ihrer Idee zurückgeführt und zur naturnothwendigen Folgerichtigkeit gebracht. Eine von der Wirklichkeit gegebene Thatſache heiſcht Vorbedingungen und Nachwirkungen, die die reine Phantaſie frei aufbaut.

Der Baum, der auf einsamer Höhe steht, breitet von unten auf all sein Gezweige frei und unbehindert aus, aber ein gewaltiger Sturm reißt den Alleinstehenden auch nieder.

Werther ist als Kunstwerk einfach gebaut. Er ist ein rein innerliches Leben, man kann sagen ein psychologischer Befund, und doch ist Alles so angelegt, daß sich die Thatsachen reimen, jede Empfindung — so abgerissen und lose Alles erscheint — ist zum Ganzen harmonisirt. In den höchsten Scenen zwischen Lotte und Werther, in jenem Selbander, wo jede Handhabe des Wortes abbricht, tritt durch das Vorlesen Ossians eine Stimmung ein, als ob wir einer Musik zuhörten, die unser Empfinden wieder ins Elementarische auflöst. Es vermittelt sich ein Zusammensein, das fast unpersönlich ist, nur gebunden und zusammengefügt durch einen allgemeinen elementarischen Ausdruck.

Die Briefe Werthers beginnen im Mai. Wir leben die Empfindungen eines Genesenden mit, der Alles wie mit staunendem Kindesauge in sich aufnimmt. Der Sonnenschein, den Werther in sich eindringen fühlt, durchströmt auch uns und schon im siebenten Briefe sind die Worte hingeworfen von dem „süßen Gefühl der Freiheit im Herzen, und daß man diesen Kerker — das Leben — verlassen kann, wann man will.“ Das ist ein Aus-der-Scheide-Ziehen und Blinken des Dolches, das der Leser bald wieder vergißt, aber wenn wir am Ende stehen, wird uns klar, wie nichts zufällig, sondern der Keim der Thatsachen von früh angelegt ist.

Für dieſen Roman, in dem die reine und abſolute Subjektivität waltet, gab es nur Eine Darſtellungsform, die abſolut ſubjektive, die Briefform, die in gleicher Weiſe auch von Jean Jaques Rouſſeau in der „nouvelle Héloïse“ angewendet wurde.

Der Brief ſchließt die ungebundenſte Lyrik in ſich und hat nicht einmal die Nöthigung einer in ſich geſchloſſenen formalen Abrundung, wie das lyriſche Gedicht. In der Briefform begibt ſich der Dichter der wirkſamen Motive, daß wir ſehen und erfahren wie der Held in den Augen Anderer erſcheint; auch die gegebene Welt ſehen wir nicht in verſchiedenen Betrachtungsweiſen, ſondern immer nur, wie ſie dem Schreibenden erſcheint. Von den beiden Haupturſachen, die den Effekt hervorbringen — Sympathie und Spannung — iſt Sympathie faſt ausſchließlich wirkſam; daher bedarf der Dichter der größten innern Energie, um unſere Sympathie ſtets lebendig zu erhalten, ſo daß uns Alles, auch das Zufälligſte was der Held erlebt, von Belang iſt.

Es ſind viele Abbreviaturen im Ausdruck, wie eben der Brief mit ſich bringt. Der Briefſchreibende ſteht in einem Zwiſchenreich zwiſchen Alleinſein und Gemeinſamkeit, der Stimmungsbrief iſt Monolog, gehalten in dem mehr oder minder klaren Bewußtſein eines aufnehmenden Gegenübers. Der Brief als dichteriſche Form macht den Leſer zum Vertrauten, ſo daß er unwillkürlich mit in den Bannkreis eintreten muß. Wir konnten dieſe monologiſche Schwüle Werthers, dieſes ſtetige Selbſtleben nicht ertragen, wenn uns der

Dichter alles dies als Erzähler berichten wollte. Indem der Dichter dadurch selbst aus der Atmosphäre heraus getreten wäre und den Leser zur Wahrnehmung kommen ließe, daß es noch ein anderes Leben außerhalb gibt, wo man freier aufathmet — die Rückkehr in die gebannte Schwüle und das Verweilen in ihr wäre unerträglich.[1]

Selbst Freund Wilhelm, an den Werther seine Briefe richtet, verschwindet ganz. Der Dichter gibt uns keine seiner Antworten, wir lesen sie nur aus den Bezugnahmen Werthers heraus. Der Vertraute, dessen das Drama oft bedarf, um uns als Zuschauer zu instruiren, verflüchtigt sich hier ins Unpersönliche. Wir alle sind die Vertrauten Werthers und wir stehen in

[1] Werthers Briefe umfassen den Zeitraum von nicht ganz acht Monaten, vom vierten Mai bis Montag den ein und zwanzigsten Dezember: ein Frühlings-, Sommer-, Herbst- und Winterleben.

Die ganze Consonanz der Natur geht mit, alle Stimmung ist wie der gegebene Tag nur Einmal da, es tritt keine Wiederholung, keine Erscheinung, kein Ton, kein Licht aus irgend einer Vergangenheit ein, wir sind immer in der Gegenwart; ein Menschengemüth lebt die Jahreszeiten und lebt sie nur Einmal, es ist zusammengedrängtes Dasein. Werther hält, was er im ersten Briefe verspricht: „Ich verspreche Dirs .... ich will das Gegenwärtige genießen und das Vergangene soll mir vergangen sein." — Das Ganze besteht aus weggesendeten Briefen ohne Möglichkeit bestimmten Rückbeziehens. Das gibt immer mehr Augenblickliches. Am 19. Juli schreibt Werther: „Wo ich neulich mit meiner Erzählung geblieben bin, weiß ich nicht mehr."

jener Mitleidenſchaft, die uns der offne Einblick in die Herzensgeheimniſſe eines Anderen abnöthigt.

Die feinſte Kunſt Goethe's zeigt ſich in den Verbindungsſtücken zwiſchen den Briefen.

Da iſt ein behutſames, geräuſchloſes Auftreten, wie beim Sprechen im Nebengemache, wo, nur durch eine dünne Wand geſchieden, ein Schwergeprüfter leidet und endet. Da iſt eine Discretion des Ausdrucks, ein lindes Ueberleiten, wie mit halben Tönen, in denen doch die Energie innerer Gebanntheit ſich ausdrückt. Wir halten ſelber den Athem an, wo wir den Andern innerlich ſo ſehr bewegt und belaſtet ſehen. — —

Treten wir heraus aus dieſer Schwüle, aus dieſer um und um wie mit einem Zauber umſtrickenden Schöpfung, in der wir, ſo oft wir uns hinein begeben, den Rhythmus des Pulſes beſchleunigt und zittern fühlen. — Jetzt, im freien Ueberblick, bei ruhiger Betrachtung, hebt ſich die Kunſt der Compoſition, der Charakteriſtik der Perſonen und der Vortragsweiſe klar heraus. Werther und Lotte, die beiden Hauptfiguren, zeigen ſich ſcharf und beſtimmt, nur die Figur Alberts hat etwas Unſicheres in der Zeichnung, weil hier Goethe offenbar die Züge ſeines Freundes Keſtner verwiſchen und unkenntlich machen wollte und doch keine andere Perſon für ihn einſtellen konnte und durfte. In der Figur Alberts zeigt ſich die Behinderung, die ſich der Dichter auferlegt, wenn er, dem Leben nahe gerückt, doch das Unmittelbare aus Schonung und Rückſicht nicht lebenskenntlich faſſen mag. Unwillkürlich aber wird hier — und das iſt das eigene, unabhängige

Selbſt, das eine Dichtung gewinnt, ſo daß der Schöpfer ſelbſt nicht mehr unbedingt frei über ſie ſchalten kann — unwillkürlich wird dieſe Phyſiognomieloſigkeit Alberts zu einem eigenen Vorzuge der Dichtung. Werther hat kein rechtes Auge für den Verlobten ſeiner Geliebten, er iſt ihm nicht eine Perſönlichkeit, er iſt ihm nur eine Feſſel. Der Leſer weiß daher nicht beſtimmt, ob Albert Lottens vollkommen würdig iſt oder nicht. So tritt auch hier die Oeconomie ein, daß kein dazwiſchentretendes ſtarkes Motiv die einheitliche Strömung der Stimmung unterbreche.

Landſchaft und Staffage ſind ungezwungen und leicht behandelt, ohne verdrängende Prätenſion. Das macht ſich Alles wie von ſelbſt. Die Natur iſt thätig mit hereingezogen in das Empfindungsleben. Goethe hat zuerſt die freie Natur wieder erobert; Goethe war der erſte deutſche Dichter, der wieder im Graſe lag. So lernte ihn Keſtner kennen. Und mit welcher Inbrunſt ſchildert Goethe das wonnig wehmuthsvolle Gefühl des Verſenkens in das Naturwalten! Werther ſchreibt ſchon im zweiten Briefe am 10. Mai: „Wenn das liebe Thal um mich dampft und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finſterniß meines Waldes ruht und nur einzelne Strahlen ſich in das innere Heiligthum ſtehlen, ich dann im hohen Graſe am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tauſend mannichfaltige Gräschen mir merkwürdig werden, wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwiſchen den Halmen, die unzähligen unergründlichen Geſtalten der Würmchen, der Mückchen näher an meinem

Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach ſeinem Bilde ſchuf, dies Weben des Alliebenden, der uns in ewiger Wonne ſchwebend trägt und erhält! Mein Freund, wenn's dann um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhen, wie die Geſtalt einer Geliebten" — — —

Goethe war der neue Antäus, der wieder die volle Lebenskraft aus der Berührung mit der Mutter Erde ſog.

An der angeführten Schilderung haben wir ein kleines Muſter der Vortragsweiſe und des Stils, wie ſie Goethe hier zuerſt feſtſtellte. — Man kann von der Proſa Leſſings ſagen, daß wir Leſſing reden und disputiren hören; dieſer Stil iſt der lautbewegte Ausdruck perſönlichen Erörterns. Die Proſa, wie ſie Goethe im Werther zuerſt gab und in Wilhelm Meiſter noch objectiver feſtſtellte, iſt die muſtergiltige des Erzählens. Wir glauben die leiſe Bewegung der Lippen zu ſehen, mit denen der Dichter die Worte artikulirt, während er ſchreibt; alle Ungefügigkeit der Tonverbindung iſt vermieden, und darum läßt ſich dieſe Proſa ſo bequem laut leſen und es iſt vom mündlichen Erzählen ein ſo voller Bruſtton darin, daß der Leſer immer wach bleibt. Für alles Empfinden und alles Schauen iſt hier das einfach zutreffende Wort gegeben; es iſt hier keine Spur von jener ſuperlativen Steigerung, die ſich nie genug thun zu können glaubt und ſich doch bequemlich abfindet. Nichts iſt geſucht, Alles iſt gefunden. Nirgends zeigt ſich eine ängſtliche Sorgfalt, die ſich wie geſchriebenes Stottern ausnimmt, wobei man das einmal hinaus-

gegebene Wort wieder zurückholt, durch ein Anhängsel oder durch eine Variation verwahrt und abändert. Der erste Ton ist der bleibende. Es wäre ergiebig, die zweite Ueberarbeitung Werthers, wie sie nun vor uns liegt, mit der ersten zu vergleichen. Es läßt sich aber doch im Ganzen sagen, daß der Ton derselbe geblieben. Alles ist in schlichten Worten. Der überschwängliche und zugleich auch läßliche Briefstil sticht scharf ab gegen die knappe Ausdrucksweise im Götz. Und dabei ist im Werther eine unerreichte Rhythmik der Sprache wie sie Goethe nur in seinen schönsten lyrischen Gedichten, in Liedern wie: „Ueber allen Gipfeln ist Ruh'" und in hundert andern hervorgebracht hat. Kein ungewöhnliches Wort, keine überraschende Wendung: Alles wie im nothwendig sich selbst fortleitenden Flusse — so ist Werther nach Seite der innern Structur wie der Charakteristik und des Vortrags das in sich vollendete Kunstwerk, dem seine naturnothwendige Erscheinungsweise geworden. — —

Die erzählende Dichtungsform ruhte von nun an bei Goethe fast acht Jahre. Er selbst nennt Werther eine Generalbeichte. Er fühlte sich lange nicht zu einer solchen gedrängt. Erst auf einem innern Ruhepunkte seiner Lebenswandlungen kam er wieder zu einer, die ihn fast sein ganzes Leben hindurch neben seinen andern großen dichterischen Schöpfungen und neben seinen wissenschaftlichen und künstlerischen Forschungen beschäftigte. Wenn Goethe als das eigentliche Gedicht das Gelegenheitsgedicht im eminenten Sinne nennt, das, wozu ein unmittelbarer Anreiz im innern oder äußern Leben

führt, ſo kann man dieß auch auf Wilhelm Meiſter anwenden.

Wir können uns recht wohl denken, daß Wilhelm (Meiſter), wie er nunmehr vor uns erſcheint, jener Freund war, an den Werther ſeine Briefe richtete. Werther iſt die ſich iſolirende, Wilhelm die ſich ins Weltgewühl ſtürzende Jünglingsnatur. Werther bleibt derſelbe und geht unter; Wilhelm iſt der mit dem Leben Ringende, der ſich wandelt und erneuert.

Die Geſtalt Wilhelms, an den Werther ſeine Briefe ſchreibt, mochte im leiſen Dämmer in der Seele des Dichters ſtehen und ſie hob ſich allmälig und immer beſtimmter heraus und verknüpfte ſich mit neuen Lebenserfahrungen.

Mit Wilhelm Meiſter unternahm es Goethe, das bunteſte Leben in dem Bildungsgang eines einzelnen Menſchen aufzurollen.[1] Goethe löst auch ſeinen Wilhelm Meiſter wie den Werther von den Familienbanden ab, aber hier wird die Operation bereits ſchwieriger und demgemäß ſtärker betont. Wilhelm Meiſter wird es nicht ſo leicht, ſich los und ledig zu machen von den Banden der Natur und der bürgerlichen Verpflichtungen. Aber Vater und Schweſter des Helden, ſowie Freund Werner, werden bald zurückgedrängt. Und wenn wir ſpäter im Verlaufe der Erzählung den Tod

[1] „Ich will mich ſelbſt, ganz wie ich da bin, ausbilden," ſchreibt Wilhelm (Buch 5, Capitel 3). Die Bildung ſoll zum Glücke werden: „Der Menſch iſt nicht eher glücklich, als bis ſein unbeſtimmtes Streben ſich ſelbſt eine Begrenzung beſtimmt." (Buch 8, Capitel 5.)

des Vaters, die Verheirathung der Schweſter erfahren, ſo wird das mit kurzen Worten abgemacht. Der Dichter bedarf auch hier eines Helden, der, rein auf ſich geſtellt, ſeine Bildung vollendet, wie Werther, rein auf ſich geſtellt, ſich dem Untergange weiht. Die Rückſicht, in der eigentlichſten Bedeutung des Wortes, das Rückſehen auf andere naturrechtliche und geſellſchaftliche Beziehungen mußte hier abgewendet werden. Der Dichter hat ſich die Aufgabe geſetzt, die Einwirkung der Welt auf ein freies Individuum zu bieten, das dem Ideale ſeiner Vollendung nachgeht.

Während Werther ausſchließlich ſeiner ſubjectiven Empfindung lebt, jede Wirkung nach außen verſchmäht und jede Einwirkung von außen vorgreifend ablehnt, ſucht Wilhelm Meiſter beſtändig auf Andere zu wirken und iſt offen für deren Rückwirkung auf ihn. So erhält und vervollkommnet er ſich in der Gegenſeitigkeit des Lebens, während Werther ſich im Leben bereits aus der Gemeinſamkeit trennt und ſein bloßes Selbſtleben zum Selbſtmorde wird.

Während Werther durch gefangennehmende Energie der Empfindung feſſelt, hält Wilhelm Meiſter durch eine eigenthümliche Energie des Willens unſere Theilnehmung feſt. Dieſe Energie iſt da, ſo oft und ſo vielfach ſich auch der Held ſcheinbar ablenken läßt; ſeine ehrliche ſtetige und volle Hingebung an das zu erſtrebende Ziel der Bildung geht auch auf den Leſer über. Auch Wilhelm Meiſter wirkt vorherrſchend ſympathiſch.

Ziehen wir das Schema des Inhaltes aus.

Wilhelm Meiſter im Verhältniß zu Mariannen;

dann bald als Poet, bald als Schauſpieler im Schloſſe des Grafen, nachdem er abenteuerliche Figuren an ſich geknüpft und ſo gewiſſermaßen als die Vervielfältigung einer und derſelben abenteuerlichen Geſtalt erſcheint. Er wird zum Schauſpieler, um aus der Kunſt heraus ſich und die Nation zu bilden; er bringt Shakeſpeare's Hamlet auf die Bühne und tritt endlich in eine — wenn auch exclusive, doch praktiſch thätige und feſt angeſeſſene — bürgerliche Geſellſchaft ein. So liegen kurz und trocken die Linien des Thema's vor uns. Von eigentlicher ſtrenger Compoſition, von geſchloſſener Gruppirung und Gipfelung kann hierbei nicht die Rede ſein. Es iſt ja eben die Aufgabe, die zerſtreuten Einwirkungen der Bildung in den verſchiedenen Situationen zu zeigen; der Held muß ſeine vorgefaßten Ideale am Leben meſſen und rektificiren, er muß lernen, Neigung und Pflicht einigen.

Innerlich nothwendig iſt hier die Handlung — eine Reiſe, Wechſel des Ortes, der Menſchen und der Verhältniſſe. Der moderne Odyſſeus, der die Heimath der Bildung ſucht, wird nicht auf der ſalzigen See geſchaukelt, er treibt auf den Wogen der unſteten Geſellſchaft umher und hat mancher Circe zu entrinnen. — Es fallen Figuren ab, ohne Conſequenzen, ohne ſpätere Wiederaufnahme; ſie haben ihren Zweck erfüllt, indem ſie zur Erweckung des Helden beitrugen, und erſt am Schluſſe der Lehrjahre wird mit großer Gewaltſamkeit eine Gruppe gebildet und werden auseinander liegende Figuren zu einem großen Enſemble zuſammengedrängt.

Die natürliche Form Wilhelm Meiſters erſchiene

als die einer fingirten Selbſtbiographie. Wir können uns denken, daß Wilhelm Meiſter in gereiften ſpäteren Jahren das Alles wie eine Erinnerung aufgezeichnet hätte, denn weſentlich — bis etwa zum ſechsten Theile des Romans — geht Alles vor den Augen des Helden vor und was ſich nicht ſichtbar vor ihm abſpielt, wird durch Briefe, Erzählungen und Tagebücher an ihn herangerückt. Dennoch hat der Dichter die Form der Selbſtbiographie abgelehnt, und das wohlweislich. In dieſer Erzählungsweiſe kann die Figur des Helden nicht leicht plaſtiſch werden, der Geſichtskreis erweitert ſich nicht derart, daß Dichter und Publikum mehr ſehen, erkennen und erleben, als der Held ſelbſt. Es zeigt ſich auch am Schluſſe, daß wir nothwendig in verſchiedene Situationen eingeweiht werden müſſen, die ſich dem Auge des Helden entrücken. Was Wilhelm von Hamlet ſagt (Buch 4, Kapitel 15): „der Held iſt planlos, aber der Dichter hat einen feſten Plan“ das gilt auch von Wilhelm Meiſter ſelbſt. Ein Beiſpiel mag genügen: In der ganzen Theaterperiode Wilhelms hält der Dichter alles draußen liegende Leben fern. Wilhelm weilt wochenlang zur Ausheilung ſeiner Schußwunde im Pfarrhauſe, die Pfarrersleute erſcheinen gar nicht, denn ihr Leben würde das Dichten und Trachten des Helden ablenken. Wir werden in der Theateratmoſphäre gehalten und alles Abenteuerliche, das ſich zuſammenhanglos und zufällig fortzuſetzen ſcheint, iſt vom Dichter wohl geordnet.

In der Expoſition zeigt ſich ſofort die Meiſterſchaft des Dichters.

Das ganze erste Buch, das Marianne überschrieben sein könnte, hätte bei einer geschlossenen Composition, in der es sich um den Austrag eines einzelnen Conflictes handelte, als Rückerinnerung eingefügt werden müssen. Der Dichter läßt mehrere Jahre zwischen dem ersten und zweiten Buch vergangen sein, als eine Zeit, von der nichts, oder von Thatsachen nur Dürftiges zu berichten ist. Vom zweiten Buche an bricht die Aktion nicht mehr ab. Aber der Dichter rollt ein Panorama vor uns auf, wo die fortlaufende Reihe der Figuren geradlinig und nacheinander aufgestellt ist; er bildet nicht eine nach Höhe und Breite streng bemessene und aufgebaute Composition, in der die zusammengedrängten Gestalten nach der Grundform des aufrecht stehenden Dreiecks oder nach der sogenannten Herzform in die Höhe gedrängt werden, damit Alle mit einander in Einem Blicke zu erfassen sind. Der Dichter führt uns den langen Weg des Lebens, und so hat er naturnothwendig und gerecht das, was in einer Composition episodisch wäre, uns geradeswegs miterleben lassen. Wir müssen mitgehen, bald dahin und bald dorthin. Eine Erscheinung, die uns eine Strecke Weges begleitet hat, versinkt und läßt nur eine Erinnerung zurück; eine andere verflüchtigt sich ganz.

Der Baum im geschlossenen Walde muß die untern Zweige absterben lassen, der Stamm breitet, die Krone erhebt sich.

Goethe gibt zugleich zum Jugendleben Wilhelms eine feine Parallele, indem das Jugendleben Nataliens in den „Bekenntnissen einer schönen Seele“ erschlossen

wird. Wir begleiten ſo Natalie in ihrer Entwickelung, freilich in viel beſchränkterer Weiſe, als den Helden. Das Genetiſche, auf dem in dieſem Werke ein Hauptton liegt, muß natürlich bei den vornehmſten Figuren auf die Kindheit zurückgehen; ſie erſcheinen aber, wenn auch noch im bildſamen Lebensalter, doch bereits in beſtimmter Weiſe fertig und vollenden ſich nur vor unſern Augen. Die eigentliche Geſchichte der Kindheit wird bei Wilhelm und Natalie nur als Erinnerung nachgetragen. Es gab keine andere Stelle, um die weit hinaus wirkende Puppenſpielerei Wilhelms einzufügen, als gleich den Anfang. Wir ſind aber da noch nicht genug in Sympathie mit dem Helden, um ſolche Erlebniſſe bereits mit entſprechender Theilnahme aufzunehmen, und der Dichter hat Selbſtironie genug, das mit einzuflechten, und daraus einen Charakterzug zu bilden, daß Marianne halb widerwillig und unaufmerkſam zuhört. Der Dichter entläßt uns nicht aus der Theateratmoſphäre; dem Helden begegnet immer Theater: gleich beim erſten Ausritt Melina und deſſen Frau; und als der Held nach der Pauſe der Jahre aufs Neue vor uns erſcheint, alsbald zeigt ſich wieder Theater in der Scheune, die Springergeſellſchaft, Philine und Laertes, der Harfner und Mignon, und es bricht nicht mehr ab. — Dem innerlich geſpannten Sinne begegnet das, wornach er ausſchaut, oder vielmehr alles Andere iſt nicht für ihn da.

Man kann Goethe darüber tadeln, daß er den Bildungſuchenden den Weg aus der Kunſt ins Leben machen läßt, während doch der umgekehrte natürlicher

wäre: aus Familie, Gemeinde, Staat erhebt ſich die freie Bildung und die Kunſt. Aber Goethe — es iſt traurig, daß wir es geſtehen müſſen — reproducirte nur das deutſche Leben, wie es zu ſeiner Zeit war, und wie es zu unſerm Jammer noch iſt: wir haben eine Kunſt, bevor wir ein bürgerlich feſtes, ſtaatliches, nationales Leben haben; wir haben durch Goethe ſelbſt, durch ſeinen Vorgänger Leſſing und ſeinen Genoſſen Schiller eine hohe reiche Literatur, aber noch weit entfernt ſein dem entſprechendes Leben.

Wilhelm Meiſter ſpielt zu einer Kriegszeit. Offenbar ſind die Revolutionskriege gemeint. Wir ſind auf dem Schloſſe des Grafen, wo Wilhelm ſich den ganzen Tag abmuht, um der Geſellſchaft am Abend ein paar Stunden vergnüglich auszufüllen. Wir begegnen einem Prinzen, der als deutſcher Heerführer nur franzöſiſche Bildung kennt und im Kriege die Franzoſen bekämpft. Wir ſehen auf den Feldern Zelte, die abgebrochen werden; Marodeurs, die das Land umher unſicher machen; wir hören ſogar, daß Lothario, den der Dichter als den vollkommenſten thatkräftigen Charakter aufſtellt, unter Lafayette im amerikaniſchen Freiheitskriege gekämpft hat; ja, der Baron Lothario entſcheidet ſich ſchon damals für die Gleichbeſteuerung der Adelsgüter. Dennoch hält Goethe das eigentliche große Weltleben fern. Es iſt nicht mehr, als manchmal etwas Theatergeräuſch hinter den Couliſſen. Im Uebrigen ſpielt ſich das ungebundenſte Privatleben vor uns ab; ja, der Staat iſt ſo wenig berückſichtigt, daß wir lauter paßloſe Exiſtenzen vor uns haben. — Wir ziehen mit

Wilhelm in der Welt umher, und beſtändig weiß der Dichter uns die lebhafteſte Theilnehmung für alle äußern und innern Bewegungen einzuflößen; er hält gewaltſam jede Ablenkung fern.

Der pädagogiſche Roman — und ein ſolcher im weiteſten Sinne iſt Wilhelm Meiſter — bedarf noch mehr als der hiſtoriſche eines leichtbeweglichen Helden, der in die verſchiedenſten Schauplätze verſetzt wird. Die Theilnehmung des Leſers iſt hierbei eine doppelte. Wir ſchauen begierig aus, wie es dem Helden weiter ergehen wird in dieſen und jenen Fährlichkeiten; andererſeits nehmen Perſonen und Verhältniſſe, die ihm begegnen, eine ſelbſtändige Bedeutung in Anſpruch, ſo daß der Held nur die Verbindung bildet, um uns in die ganze Breite und Mannigfaltigkeit des Weltlebens einzuführen. Sehr leicht kann es kommen, daß Situationen und Begegnungen den Helden ſelbſt zurückdrängen. Goethe weiß aber Alles ſo ebenmäßig zu geſtalten, daß unſere Theilnehmung an dem Helden wie an den auf ihn einwirkenden Erſcheinungen ſich ſtets im Gleichgewicht erhält. — Der Dichter weiß uns ſo in Sympathie mit dem Helden und allen Begegnungen zu verſetzen, daß wir mit reiner innerer Anmuthung Alles verfolgen, was ſie erleben und erſtreben. Der Held heißt unſer Freund und iſt unſer Freund, und wir nehmen Theil an dem, was dem Freunde begegnet, weil es ihm begegnet und nicht bloß weil ſeine Erlebniſſe von allgemein menſchlicher Bedeutung ſind

Dennoch ſind alle einwirkenden Figuren viel lebendiger, als die Mittelfigur, Wilhelm Meiſter, ſelbſt.

Wir haben von allen Anderen viel festere Bilder als von ihm, wenn wir nicht die bezaubernde Jünglingsgestalt des Dichters dafür einsetzen.

Goethe wirkt nicht von Effekt zu Effekt, seine Hauptkunst zeigt sich darin, daß er einen reinen Zustand so lebendig ins Werk zu setzen weiß; er schildert das Zuständliche so, daß wir jene Wonne empfinden, die Faust als die höchste preist: Der Leser „spricht zum Augenblick: verweile!" — Nicht nur das Ziel ist Zweck, auch die Reise, auch der Weg ist Ziel. Schritt für Schritt geben wir innerlich bewegt, ohne allzustürmisches Herzklopfen und doch mit anmuthender Beschleunigung weiter. „Wehe jeder Art von Bildung, welche die wirksamsten Mittel wahrer Bildung zerstört und uns auf das Ende hinweist, anstatt uns auf dem Wege selbst zu beglücken." So ruft Wilhelm (B. 8, Cap. 1) in ethischer Beziehung aus. Wir dürfen das auch nach der ästhetischen Seite anwenden.

Die Gelassenheit des Vortrags ist es vor Allem, die ein wohliges Behagen erzeugt. Der Leser gewinnt dieselbe lässige Ungebundenheit, die dem Helden eigen ist. Er kann über seine Zeit verfügen, sich da und dort ablenken lassen, wie es ihm gefällt, wie und wo irgend etwas lockt. Auch der Dichter hat Zeit genug; er lässt sich an einem guten Ruhepunkte nieder und gibt erläuternde Betrachtungen. Held, Dichter und Leser, alle haben Zeit genug und sind des guten Vertrauens, daß es zu jeder Stunde an Gefälligem und Abenteuerlichem, an ernster Betrachtung und leichtlebiger Laune nicht fehlen wird. Und das Beste dabei

iſt, daß kein ſchweres und räthſelhaftes Ereigniß im Hintergrund lauert, bis zu deſſen Kundgebung und Löſung der Verlauf der Einzelereigniſſe nur mit halber Theilnehmung, als proviſoriſch, als widerwillige Verzögerung aufgenommen werden könnte.

Es mag hier auch am Orte ſein, beiläufig darauf hinzuweiſen, daß Goethe bei der umfaſſendſten Wiedergabe der Lebensbeziehungen alle criminaliſtiſchen Motive ſtreng ausſcheidet. Er faßt nur ſolche Conflikte, deren Austrag der dichteriſchen Jurisdiction allein zuſteht, indem ſie vor das innere Forum des ethiſchen Bewußtſeins gehören. Und das iſt und bleibt das eigentliche Gebiet der Poeſie. Selbſt eine Schuld, wie die des Harfners, faßt Goethe jenſeits der Ringmauern des äußerlichen, weltlichen Gerichtes. Wir erleben ein Jenſeits im purgatorium und empfinden nichts von der Stickluft des Criminalgerichtlichen.

Lockerung, Zerſetzung und Neubildung der verſchiedenſten Lebensbeziehungen weist dieſe Dichtung auf. Das Thema der Geſchwiſterliebe wurde von andern Dichtern tragiſch, von Leſſing noch zur Ausgleichung führend, und von Goethe ſelbſt als ſchließliches Mißverſtändniß behandelt. Hier wagt es Goethe, das Thema in ſeiner tiefſerſchütternden Nachwirkung zu faſſen; aber er rückt uns dieß lange aus den Augen und läßt den Harfner und Mignon einander nicht erkennen. Hier die Empfindungen einer Erkennungsſcene zu artikuliren, das lag außerhalb der tonreichſten Scala dichteriſchen Ausdrucks. Der Dichter hält uns in räthſelhafter Sympathie mit dem Harfner und die ſchließliche Auf-

klärung wird uns nicht durch die Perſon ſelbſt, wo ſie nur wild und erdrückend ſein könnte, ſondern durch den geordneten, ruhig bemeſſenen Vortrag des Medicus. Wir dürfen dem Harfner nicht mehr begegnen, nachdem wir ſein volles Schickſal wiſſen; das würde zu einer Erſchütterung und zu einem innern Widerſtreite der Empfindungen führen, zu grellen Tönen, die mit der ganzen läßlich milden Inſtrumentirung dieſes Werkes unvereinbar wären.

Und wäre uns die Geſchichte des Harfners früher offenbar geworden, ſeine Charaktereigenthümlichkeit und deren Wirkung wäre dahin. Der Harfner äußert ſich vornehmlich in Verſen, ſingend. Die Proſa macht Tag um die Geſtalten, und verſcheucht den geheimnißvollen myſtiſchen und dämoniſchen Dämmer; der Vers und die Muſik begrenzt ſie nicht, webt vielmehr einen Wolkenſchleier der Unendlichkeit um ſie.

Auch die Anderen ſprechen nicht über den Harfner, rätheln nicht an ihm; er wird gelten gelaſſen, wie ein Elementariſches. — Sobald das Dämoniſche durchforſcht und erklärt wird, ſchwinden ſeine Schauer. Eine tiefe Schlucht iſt ſchaurig, eine zahlenmäßig ausgemeſſene iſt es nicht mehr in demſelben Grade.

Die Behandlung des Dämoniſchen erheiſcht ſtrenge Oekonomie. Eine Figur, die dämoniſch wirken ſoll, darf nur wenig reden. Durch Selbſterklärung oder Auslegung vom Dichter wird zu viel Tag um ſie her. Wie in der Malerei im Schatten gehalten, muß ſie auch in der Dichtkunſt im Dämmer bleiben.

Die ſtumme Lippe des Harfners öffnete ſich faſt

nur im einſamen Liede, das er nicht Anderen, ſondern ſich ſelbſt ſingt; und nun, da er auf ewig verſtummt iſt, erfahren wir noch ſeine Geſchichte; er ſpricht zu uns herein aus einem entrückten Sein, und unſere Stimmung und ſeine Erſcheinung bleibt im Bezirke des geheimnißvoll Dämoniſchen.

Wenn Goethe das geradezu Criminaliſtiſche vermeidet, ſo iſt ihm doch noch das rein Pathologiſche dichteriſch verwendbar. Schon im Clavigo haben wir die ſchwindſüchtige Marie Beaumarchais und im Wilhelm Meiſter Aurelie. Goethe hält uns aber auch hierbei das eigentlich Kraſſe, die unſchönen Zuckungen der geplagten Creatur fern; er führt uns alsbald wieder in die freie Bewegung, wo wir friſch und leicht aufathmen.

Es gibt kein zweites Buch, wo Held, Dichter und Leſer ſo mit einander in behagliche Vertraulichkeit geſetzt ſind. Es ſtört keinen Augenblick die Illuſion, daß der Dichter ſich mit dem Leſer beſpricht und mit ihm in die Scene tritt. Goethe erzählt hier weder im Pathos des unmittelbar Geſchehenden, noch als Erinnerung, wo Alles bereits erſtarrt und abgethan. Er erzählt wie ein Mann, der das ſelbſt erlebt hat, jetzt wohl darüber hinaus iſt, aber doch noch mit innerſter Wärme daran hängt. „O, daß ein ſolcher Augenblick nicht Ewigkeiten währen kann!“ ruft der Dichter aus, indem er erzählt, wie Wilhelm die Gräfin zum erſtenmal küßt, „und wehe dem neidiſchen Geſchick, das auch unſerem Freund dieſen kurzen Augenblick unterbrach. —“

Wir haben hier einen pädagogiſchen Roman vor uns, aber der Dichter gibt ſich nicht als Führer, ſondern nur als treuer erfahrener Freund des Helden. Nur manchmal kann er es doch nicht unterlaſſen, ſeinen weiteren und freien Blick kund zu geben. So ſchon Buch 1, Cap. 15: „Glückliche Jugend! glückliche Zeiten des erſten Liebesbedürfniſſes! Der Menſch iſt dann wie ein Kind ꝛc.“ Ferner Buch 3, Cap. 10: „Er hatte zu wenig Kenntniß der Welt, um zu wiſſen, daß eben ganz leichtſinnige und der Beſſerung unfähige Menſchen ſich oft am lebhafteſten anklagen ꝛc.“ Am Schluſſe des 8. Cap. von Buch 3, wo es dann zuletzt heißt: „Wilhelm fing an zu wittern, daß es in der Welt anders zugehe, als er ſich gedacht.“ Und Buch 8, Cap. 8: „Er wußte nicht, daß es die Art aller der Menſchen ſei, denen an ihrer innern Bildung viel gelegen iſt, daß ſie die äußern Verhältniſſe ganz und gar vernachläſſigen. Wilhelm hatte ſich in dieſem Falle befunden, er ſchien nunmehr zum erſtenmal zu merken, daß er äußerer Hilfsmittel bedürfe, um nachhaltig zu wirken.“

Der Dichter, der den Stoff beherrſcht und die gegenwirkenden Charaktere und Verhältniſſe einordnet, ſtellt ſchon damit den Leſer und ſich ſelbſt auf den unbeſchränkten, zur freien Umſchau aufgeſchloſſenen Standpunkt, während der Held im beſchränkten Horizont befangen iſt. Dieſes Heraustreten aus dem Geſichtskreiſe darf aber nicht ſo weit gehen, daß das betheiligte Miterleben ſich auflöst.

Goethe wendet auch jenes „Er wußte nicht“ und derartiges nur ſo weit an, um einerſeits die

Spannung wegen der Fährlichkeiten des Helden zu dämpfen, oder auf die weitere Entwickelung hinzulenken und die Aussicht zu geben, daß der Held selbst von hier aus zu neuen Erfahrungen und Fortschritten gelangt.

In der ganzen Haltung dieser Dichtung ist die Selbstbetheiligung des Autors unverkennbar und sie geht in gleicher Weise auf den Leser über. Schon daß der Held hier immer „unser Freund" heißt, gibt eine eigenthümlich nahe Beziehung. Der Dichter spricht auch den Leser bisweilen an, bietet ihm Ausblicke, verbindet die Vorgänge mit anderweitigen Wahrnehmungen oder entschuldigt sich gar, daß er dieß und jenes zu weit ausführe.[1] Die Erzählungsweise in diesem Stadium ist nicht mehr der Erzählerton, der sich an die Form mündlichen Berichtes anlehnt; der Dichter schreibt für den Leser, und nur manchmal blickt das große Auge des Dichters über das Papier hinweg auf den Leser. — Es ist eitel Fabel und Schulsprache, wenn man Goethe den objectiven Dichter nennt. Er übte

[1] „Unsere Leser werden erlauben" heißt es oft bei breiteren Ausführungen, dagegen auch „wir verschweigen" bei leicht Abgethanem und Mißbehaglichem (Schluß von Capitel 14, Buch 5). Im Werther sagt Goethe noch in der Vorrede und in den Verbindungsstücken geradezu „ich;" in den Anmerkungen zu den Briefen bei Auslassungen und Umstellungen sagt der Dichter nothwendig „man;" im Wilhelm Meister heißt es stets „wir;" nur Einmal bei einer neuen Wortbildung gestattet sich Goethe noch das „ich." Buch 2, Capitel 5 heißt es von Madame Melina: „sie war, was ich mit einem Worte eine Anempfinderin nennen möchte."

jene höchſte Gerechtigkeit, daß er jeden Charakter in ſeiner Art ſich ausprägen ließ, daß er, ſoweit es dem Menſchen gegeben iſt, die Alliebe zeigte, die Keinen bevorzugt. Goethe gibt uns nie einen abſoluten Böſewicht, wie Franz Moor, wie Richard III. Er läßt den Herrn im Himmel zu Mephiſto ſagen:

„Du darfſt auch da nur frei erſcheinen;
Ich habe deines Gleichen nie gehaßt.
Von allen Geiſtern, die verneinen,
Iſt mir der Schalk am wenigſten zur Laſt.
Des Menſchen Thätigkeit kann allzuleicht erſchlaffen;
Er liebt ſich bald die unbedingte Ruh';
Drum geb' ich gern ihm den Geſellen zu,
Der reizt und wirkt und muß als Teufel ſchaffen."

„Von allen Geiſtern, die verneinen!" Goethe faßt das Böſe nur als Verneinung und ſtellt es nur in verneinenden Charakteren dar. Hier ſteht er ganz, und mit einer Plaſtik, die der Philoſophie unerreichbar iſt, auf ſeinem grundmäßig pantheiſtiſchen Standpunkte, der das abſolut Böſe nicht poſitiv beſtehen läßt. Dieſe Univerſalität, dieſe ſpiegeltreue Auffaſſung der Menſchen-Mannigfaltigkeit, dies iſt die große Subjectivität des Dichters, die überall herausſchaut. Hier iſt die Einheit des Subjects mit dem Object und bewährt ſich jenes Wort „eines alten Myſtikers,"[1] zu dem ſich Goethe bekennt:

[1] Plotin Enneade I, 6, 9.

„Wär nicht das Auge ſonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?

„. . . . im Auge wohnt ein ruhendes Licht, das bei der mindeſten Veranlaſſung von innen oder von außen erregt wird.“ [1]

Vermöge der eingeborenen Univerſalität ſeines Naturells wurde Goethe den vielfältigen Welterſcheinungen gerecht.

Hier liegt auch das Geheimniß der Goethe'ſchen Charakteriſtik, in der jede Perſönlichkeit ihre eigene Lebensmelodie, ihre eigene Tonart hat. Dies läßt ſich ſchon daran erkennen, daß es kaum möglich iſt, Reden und Auffaſſungsweiſen der einen Perſon auf eine andere zu übertragen. Philine, Thereſe, Natalie, man kann nicht leicht ein Wort der einen einer andern in den Mund legen. So kann z. B. nur Philine ſagen: „Wenn ich dich liebe, was geht's dich an?“ während nur aus Thereſens Munde das Wort hervorgehen kann: „Des Menſchen Schickſal iſt ſein Charakter.“ [2]

Goethe charakteriſirt und ſchildert die Perſonen, die er uns vorführt, nicht in abſtracter Weiſe. Er läßt

[1] Farbenlehre (Werke 1851) Bd. 28, S. 14.

[2] *Ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων* iſt das Wort von dem Epheſier Heraklit. Andere Beiſpiele von der Benutzung Heraklits finden ſich in Malariens Nachlaß. Jac. Bernays Heracliten I. S. 22.

ſie handeln, reden, und uns ihren Charakter daraus erkennen. Es geht dem Dichter, der eine Perſon ſchildert, bevor wir ſie kennen gelernt — zumal wenn er ſympathiſch für ſie bewegt iſt — leicht ſo, wie wenn man einen neuen Freund einem alten, längſt bewährten und vertrauten mit einer gewiſſen Gewaltſamkeit nahe bringen will; es hindert dies eher die nähere und ſelbſtthätige Bekanntſchaft, als daß es ſie fördert. Einfaches Waltenlaſſen iſt dichteriſch wie im Leben das Gemäßeſte. Der Schaffensdrang des Dichters, dem die Geſtalt voll und ganz in der Seele ſteht, muß ſich zu jener Mäßigung abklären, die die Stetigkeit der Arbeit erheiſcht und aus welcher ſich das ganze Gebilde endlich frei herausbebt. Goethe iſt das Muſter dichteriſcher Gelaſſenheit und Geduld. In ſeiner Selbſtbeſchränkung reicht er zugleich an jene Charakteriſtiken der Bibel hinan, in denen ebenfalls die Perſönlichkeiten nicht abſtrakt charakteriſirt ſind, ſondern ſich in Wirkungen und Reden bethätigen, Jedem deutlich werden, und nur dem Tieferdenkenden und Verbindenden immer noch deutlicher. Die Schrift enthält nicht zugleich auch ihre Exegeſe, dieſe ruht aber in ihr. — Nur manchmal kann ſich Goethe nicht enthalten, ein vertrauliches Anrufen, das wie ſanftes Schelten, oder wie gehaltenes Lob klingt, bei Nennung einer Perſon anzufügen; eben etwa wie ein Menſch, der die ganze Perſönlichkeit und nicht bloß einzelne Thaten kennt, einen Abweſenden bezeichnet. „Das liebe Geſchöpf, die geliebte, arme Creatur“ heißt Mignon oft, wie Philine „die angenehme Sünderin, die zierliche Sünderin.“

Goethe iſt aber weit entfernt von dem bräuchlichen großthueriſchen Humor, in dem der Dichter ſich luſtig macht über ſeine vorgeführten Figuren, und bei jeder Gelegenheit zeigt, daß er weit über dem beſchränkten Horizont dieſer Leute ſtehe.

Goethe behandelt vielmehr alle Perſonen und Verhältniſſe mit einem ſtetigen und ruhigen Ernſte. Selbſt Charaktere, wie Melina und Serlo behandelt er nie mit einem ſouveränen oder wegwerfenden Worte. Die Luſtigkeit und frohe Laune waltet in den Perſonen und Handlungen, nicht in der Behandlung des Autors und ſeiner vornehm herablaſſenden Haltung. —

Die Erzählung hat von der Geſangs-Abtheilung des Epos die Abſchnitte in Buch und Capitel beibehalten. Die Eintheilung in Büchern ergibt ſich wie die Knotenpunkte am Halme; dennoch bedürfte die Frage nach der methodiſchen Eintheilung in Büchern einer beſonderen Erörterung. Die Entwicklung des Ganzen theilt ſich oft von ſelbſt ein, wie die Akte eines Dramas. Beim neuen Abſchnitt wird wieder mit friſchem Athem begonnen und der Wechſel der Perſonen und des Schauplatzes ergibt ſich damit am leichteſten. Im Wilhelm Meiſter zeigt ſich da zuweilen der lange Zeitraum ſeiner Ausarbeitung. Der Dichter beginnt oft mit einer allgemeinen Betrachtung, um ſich und den Leſer wieder friſch in die Stimmung und die Situationen zu verſetzen; aber dieſe Betrachtungen ſind ſtets zur Sache gehalten, und fügen ſich leicht in die gelaſſene nicht eilfertig dem Ziele zudrängende Vortragsweiſe.

An physiognomischer Mannigfaltigkeit der Charaktere ist kein anderes Werk so reich wie Wilhelm Meister, und hier tritt sogleich eine eigenthümliche Kunstfertigkeit Goethe's hervor. Er läßt uns bei der ersten Begegnung und so fortwährend von Gestalt und Wesen nicht mehr sehen und erkennen, als eben der Held sieht und erkennt. Und weil die Personen nicht allgemein geschildert sind, in ihren Tugenden, ihren Fehlern, ihrem ganzen Behaben, so daß wir ein Programm ihres Wesens hätten, ist jede einzelne Kundgebung, in Erscheinung und Charakter, unserer Erwartung gemäß und doch überrascht uns wieder jede Besonderheit, als ob wir die Charaktereigenthümlichkeit immer neu und doch wieder mit unserer allgemeinen Vorstellung zusammenstimmend fänden. Befriedigung und Ueberraschung halten einander auf und ab die Wage. Der Leser sieht sich in seinen Erwartungen befriedigt und doch vom Dichtergeiste immer überboten. Wenn der Dichter z. B. Philine auf der Spazierfahrt Hut und Halstuch zum Wagen herauswerfen und verschenken läßt, so freuen wir uns über diese vom Dichter ausgeführte Handlungsweise, die unserer Vorstellung von diesem Charakter gemäß ist, und doch überrascht sie uns dermaßen, als ob wir die Charaktereigenthümlichkeit erst jetzt verstehen und begreifen lernten. Jede neue Wahrnehmung eröffnet uns eine neue unvermuthete Bekanntschaft in dem bereits Bekannten.

Man hat vielfach geirrt, wenn man glaubt, Goethe schildere seine Personen gar nie. Er thut dieß allerdings nie in einem fortlaufenden Signalement, ja, er

läßt uns manche Figuren zuerſt mehrmals begegnen (wie z. B. Mignon), ehe er ſie zu näherer Betrachtung darſtellt. Ein auffällig ſtummer Charakter, wie der Harfner, wird gleich beim erſten Auftreten nach Coſtüm und Phyſiognomie lebensgroß geſchildert (B. 2. C. 11). Bei dem Harfner iſt das um ſo wichtiger, weil er immer nur als Erſcheinung wirkt, nicht handelnd, oder auch nur debattirend eingreift. Auch Jarno, der Räthſelhafte, wird beim erſten Auftreten gezeichnet (B. 3, C. 4), und eine ſpät in die Scene tretende Figur wie Thereſe, zu deren allmäliger Beſchauung nicht mehr viel Zeit gegönnt iſt, wird (B. 7, C. 5) genau beſchrieben; ſonſt aber läßt Goethe die äußere Geſtalt der eintretenden Perſonen nur in der Bewegung ſehen, wo bald dieſer, bald jener Zug erhaſcht wird, indem er eben jetzt wirkt. Dadurch entſteht jene mitbetheiligte, lebendige Wahrnehmung und jene Plaſtik, ſo daß ſich die Geſtalten Goethe's wie auf einer Drehſcheibe befinden; wir können ſie um und um drehen und das volle Licht auf das ganze Geſicht, auf Halbprofil und Rücken fallen ſehen, und dieß bewirkt, daß die Geſtalten mit feſten Lebenszügen in unſerer Erinnerung haften und uns aus dem Buche heraus ins Leben begleiten. Goethe geht aber in der phyſiognomiſchen Bezeichnung nur ſo weit, daß der Leſer eine volle Geſtalt aus ſeinem Bekanntenkreiſe einſetzen mag; daß der bildende Künſtler, der dieſe Geſtalt zeichnen wollte, feſten Anhalt in den Angaben des Dichters und doch wieder Freiheit genug zur ſelbſtſchöpferiſchen, phyſiognomiſchen Ausprägung hat. Indem Goethe die Perſönlichkeiten nicht ſofort

ganz ausmalt, werden ſie um ſo lebendiger durch die einzelnen Züge. Der Leſer muß ſich die Figur ausgeſtalten, und das macht ſie um ſo lebendiger.

Wer kann mit Beſtimmtheit ſagen, wie eine ſo lebhaft in der Phantaſie ſtehende Figur, wie Philine ausſieht? Wir können ſie uns etwas wohlbeleibt, bequemlich gekleidet denken, aber dem Leſer bleibt die Freiheit, eine Lebensbegegnung, wie dem bildenden Künſtler eine ebenmäßige Phantaſiegeſtalt dafür zu ſetzen.

Wie Shakſpeare in den Reden ſeiner Geſtalten die Mimik und die Geſtikulation immanent gibt und keiner äußeren Hinweiſe für die Agirenden bedarf, ſo gibt Goethe im Wort und Thun ſeiner Figuren die Erſcheinungsweiſe derſelben, und er hilft nur durch einzelne Züge zur Belebung nach.

In der Schilderung des Landſchaftlichen wie in andern Detailſchilderungen gibt Goethe nie mehr, als was in Einen Blick fällt. Er vermengt nicht, wie ſo oft geſchieht, verſchiedene Standpunkte, und deshalb erzeugt er die feſte ſachliche Schaubarkeit.

Die Landſchaft hebt ſich nie als etwas Selbſtändiges heraus, wir gewinnen nur manchmal einen Blick auf ſie, eben im Auge der handelnden Perſonen.[1] Das Naturleben wird mit hereingezogen in das Empfindungsleben wie beim Volksliede, es bildet die Conſonanz zur Stimmung und iſt dadurch untrennbar mit

[1] Es iſt hier immer nur von Wilhelm Meiſters Lehrjahren die Rede, denn die Wanderjahre beginnen gleich mit abſtrakt Landſchaftlichem: „An grauſer bedeutender Stelle ꝛc.“

ihr verbunden (ſo z. B. der Anfang von Buch 7). Die Landſchaft, die Einwirkungen von Tages- und Jahreszeit — die im Drama bis auf ein Geringes zurücktreten — ſind in der epiſchen Dichtung von großer Bedeutung. Goethe hält dies feſt, aber er läßt ſich nie zu Naturſchilderungen verleiten, die um ihrer ſelbſt willen gegeben werden und ſomit außerhalb des Werkes ſtehen und nur aufgeſetzt ſind. Wie Goethe in der Zeichnung der Geſtalten das allzu Beſtimmte, Porträtmäßige vermeidet und der Phantaſie des Leſers noch genugſam freien Spielraum läßt, ſo vermeidet er noch mehr jede begrenzende, beſtimmte Bezeichnung des Ortes und der Zeit.

Der Roman Werther ſpielt bekanntlich in Wetzlar, ohne ſich ſclaviſch an die gegebene Oertlichkeit zu halten. Wilhelm Meiſter und die Wahlverwandtſchaften haben deutſche Landſchaft zum Hintergrunde, ja — noch näher gerückt — Mitteldeutſchland oder Thüringen; aber alles lokal Kenntliche iſt vermieden. Das gibt dem Dichter Freiheit genug, daß er Berg und Thal, Waſſer und Wald, Berg- und Hüttenbetrieb und Landwirthſchaft, Nähe einer Stadt und ländliche Abgeſchiedenheit je nach Erforderniß einſetzen kann. Andrerſeits bleibt auch der Vorſtellung des Leſers die entſprechende Freiheit, und ſchließlich ſind Charaktere und Verhältniſſe nicht durch landſchaftliche Beſonderheiten bedingt und ſie erſcheinen in der Form des allgemein Menſchlichen.

Ebenſo iſt auch die genaue Beſtimmung einer Zeit mit ihren wechſelnden Tagesſtimmungen, die zu einer andern Periode nicht mehr ſo empfunden werden können,

bis auf ein Geringes vermieden. Selbſt das Coſtüm iſt nur wie nebenſächlich angedeutet, ſo daß ihm nie eine beſondere Bedeutung beigelegt wird.

Indem nun ſo Raum und Zeit allgemein gehalten ſind, gewinnt die Dichtung die Freiheit an ſich und ihre beſtändige unbehinderte Wiederaufnahme ohne Abzug des ethnographiſch Bedingten und geſchichtlich Vergänglichen. —

Im Satzgefüge beobachtet Goethe jene Schrittmäßigkeit — ein eigens von ihm geſchaffenes treffendes Wort — ſo daß der Leſer leicht und bequem mit fortwandelt. Es iſt weder der kurzgehackte, ſogenannte moderne Stil, der immer von Punktum zu Punktum ſpringt, noch der latiniſirende langathmige, der gern Alles in Einem Satze, mit vollgeſtopften Zwiſchenſätzen unterbringt.

Goethe iſt äußerſt haushälteriſch im Gebrauche von Bildern und nur, wo es gilt einen pſychiſchen Vorgang in die Anſchauung zu rücken, ergeht er ſich in ausgeführten Bildern. So z. B. Wilhelm Meiſter Buch 2, Cap. 1, wo die Zerſtörung im Gemüthe Wilhelms durch ein vorzeitig abgebranntes Feuerwerk veranſchaulicht wird.

Die Geſpräche, oder vielmehr die Beſprechungen, die Goethe einführt, dienen weſentlich zur Charakteriſtik. Im Wilhelm Meiſter namentlich, wo es ſich nicht bloß um Handlungen und Beziehungen, um Schürzung und Löſung eines Knotens handelt, ſondern das Denkleben des Helden eigentliches Thema iſt und eine breitere Ausdehnung erfordert wird; hier wo es darauf

ankommt, wie der Held die Lebenserſcheinungen und zunächſt das Kunſtgetriebe ſich aſſimilirt, da kann dieß natürlich ſich nicht in Thaten ausprägen; es iſt oft eben ſo wichtig, was der Held denkt, als was er thut. Klärung und Läuterung ſeines Denkens und Empfindens iſt vorherrſchende Aufgabe, und dazu ſind natürlich Beſprechungen aller Art erforderlich. Und wie die andern handelnden Perſonen Leben und Kunſt auffaſſen und üben, zeigt uns der Hintergrund ihres Lebens und ihrer ganzen innern Entwickelung.

Mit beſonderer Geſchicklichkeit verſteht es Goethe, zwei Menſchen, die ſich zum erſtenmal begegnen, ſich in der Weiſe gegenſeitig ausſprechen zu laſſen, daß ſie ihren Bildungsgang, den Hintergrund ihrer Wahrnehmungen, Anſchauungen und Betrachtungen darlegen und den Dichter aller weiteren Charakteriſirung überheben. Daneben iſt hier noch der Monolog öfter angewendet. Es ſind dies die inneren Orientirungsſcenen des Helden wie des Leſers. Der Dichter ſetzt z. B. die Erwägungen Wilhelms am Scheidewege (Buch 4, Cap. 19) in einen Monolog. Es iſt nicht zufällig, daß die erſte Aufführung des monologenreichen Drama's, des Hamlet, in der erſten Entwickelungsſtufe Wilhelms ſo einflußreich wirkt. Der Held ſelbſt hat Aehnlichkeit mit Hamlet, natürlich im weiteſten Sinne gedacht. Sein Denken geht immer der That weit voraus. Er wird zunächſt zur Reſignation geführt, daß das nationale Leben, die veredelnde Wirkſamkeit, nicht von der Kunſt aus zu erreichen ſei, ſondern ſich durch vereintes Schaffen bürgerlich thätiger Menſchen aufbaue.

In den Wanderjahren vermißt Wilhelm das Theater in der eigenthümlich formirten socialistischen Ordnung, und da zeigt sich, daß die Kunst erst die Blüthe einer schönen thätigen Menschengesellschaft sein soll.

Der pädagogische Roman geräth leicht in die Gefahr, zum didaktischen zu werden, indem man hier Lehren, Regeln und Erfahrungen einsetzt, die sich nicht geradezu aus den vorgeführten Ereignissen ergeben, sondern von anderswo her und aus allgemeinen abstrakten Betrachtungen übertragen werden. Selbst Goethe hat diese Klippe nicht vermeiden können. Wir werden schließlich doch mit großen Grundsätzen beschenkt und überrascht. Es wird uns das Facit mancher Rechnung gegeben, die wir nicht selbst gemacht.

Der Dichter greift über und will schließlich die Lebenserfahrung eines einzelnen bestimmt charakterisirten Menschen zur allgemeinen Lebensweisheit erweitern. — Die Dichtkunst gibt nur bedingte Wahrheiten, wie sie aus dem Charakter der einzelnen Persönlichkeiten sich ergeben. Indem Goethe nun unbedingte Wahrheiten bieten will, tritt er damit aus dem Reiche der Poesie in das der Philosophie, speciell der Ethik. Die Philosophie hat es mit der absoluten, von aller Individualität losgetrennten Wahrheit zu thun (darum nimmt die strengste so gern die Mathematik zum Beweise), die Poesie kann nur Wahrheiten, nicht die Wahrheit geben wollen.

Es tritt leicht ein, daß dem Dichter — zumal bei einer so langjährig fortgesetzten Arbeit — das Typische nicht mehr genügt, das in jedem Einzelleben

eingeſchloſſen iſt; das Typiſche an ſich ſoll gelten und aus dem Bilde des einen Menſchenlebens ſoll geradezu ein Bild der Menſchheit werden.

Seltſam abſtoßend erſcheint das Geheimleben des Thurmes. Wir ſind da plötzlich aus der realen, faßbaren Welt in eine Fiction verſetzt, die völlig aus der ſich ganz natürlich fügenden Tonart fällt. Wir haben die Empfindung, als ob wir einen klar und verſtändig redenden Menſchen, mit wohltönender Sprechſtimme, auf einmal in ein Recitativ übergehen hörten, ſo daß er nun in einem gewiſſen Singſang ſeine Gedanken und Empfindungen darlegte. — Es muß aber darauf hingedeutet werden, daß Goethe in dieſer ganzen Lebensdarſtellung — das eigenartige Herrnhuterthum ausgenommen — das religiöſe Leben vollſtändig ignorirt. Goethe macht nicht Oppoſition gegen daſſelbe, er ſucht eine neue Poſition, eine Symbolik, wie ſie ſich aus dem Individuum, aus einer auf weiſe Lebensbetrachtung gegründeten Menſchengemeinſchaft ergibt. Dieſer ſymboliſche Cultus erſcheint als ein nur für die gegebenen Perſönlichkeiten und ihre Geſammtſtimmung feſtgeſtellter; er hat keine traditionelle, keine dogmatiſche Gültigkeit; er muß ſich ſtets neu geſtalten, je nach ſich ergebenden Anläſſen.

Wenn Schiller bei Beſprechung ſeines Planes, eine Friedericiade zu ſchaffen, in der er das Leben Friedrich des Großen zu einer künſtleriſchen Epopöe ausarbeiten wollte, ſich dabei vorbehalten hat, eine eigene mythologiſche Maſchinerie zu bilden, ſo ſehen wir hier einen Hinweis, daß es dem Dichter nöthig iſt, das

moderne Leben in eine ſchaubare Repräſentation zuſammen zu ſchließen, um den über und in den Ereigniſſen waltenden allgemeinen Gedanken anſchaulich zu machen. Goethe ſucht nicht nur neue heiligende Formen und Bildungen, er bildet hier bei dem Tode der Mignon, wie in den Wahlverwandtſchaften beim Tode Ottiliens, eine Art neuen intellectuellen, poetiſchen Cultus. Die Sänge und Ceremonien, alle Weihehandlungen werden hier nicht zur feſtſtehenden Litanei und ſtändigen Form, ſie werden für das beſondere Ereigniß immer neu geſchaffen; der Drang der Stimmung iſt im tiefſten Grunde der einige und derſelbe, aber der Ausdruck hat die wandelnde Form, die ſich immer neu erzeugt.

Von dieſem Geſichtspunkte aus verliert dieſes plötzliche Herausheben, oder vielmehr Emporheben vom gewöhnlichen Lebensboden, das Willkürliche und Anfremdende. Goethe läßt das Sinnbild dichteriſchen Schaffens ſeine beiderſeitigen Kräfte entfalten: Pegaſus, der in feſter Schrittmäßigkeit den realen Lebensboden durchmeſſen hat, entfaltet frei ſein in die Lüfte tragendes Flügelpaar. — —

Die Löſung der Lehrjahre iſt voll von Gewaltſamkeiten und in der Schlußgruppe (Wilhelm — Natalie, Lothario — Thereſe, Jarno — Lydia, Friedrich — Philine) ſind Verrenkungen herbeigeführt, die der Dichter durch neue Bewegungen wieder aufzulöſen trachtet.

In den Wanderjahren gibt ſich Goethe nicht mehr als Erzähler oder Aufzeichner, er ſpricht einfach von der Redaction vorhandenen Materials. In den Lehr-

jahren behandelt Goethe gleich Cervantes die Epiſode derart, daß das epiſodiſch Gegebene wieder hineinwirkt in den Text der Handlung; in den Wanderjahren wird dagegen die Epiſode ganz und gar als bloß gelegentliche Unterkunft benützt.

Ich übergehe die anderweitigen Erzählungen Goethe's wie die Unterhaltungen ꝛc. und will nur einen Blick auf „Hermann und Dorothea" lenken. Durch dieſes erzählende Gedicht wurde Goethe ein großer Mehrer des deutſchen Geiſtesreichs. Er gab ihm zugleich die ſtreng claſſiſche Form, zum unwiderleglichen Beweis, daß auch das moderne Bürgerleben ſich zur ſtilvollen Auffaſſung eignet. Zu dieſer in gebundener Rede gegebenen Erzählung ſei hier nur eine Bemerkung angefügt, die unſeres Erachtens nach noch nicht hervorgehoben iſt. In „Hermann und Dorothea" hat es Goethe verſtanden — was zu den höchſten Bedingungen der Kunſt gehört —, die beiden Hauptperſonen ſo zu ſtellen, daß auf jede das beſondere volle Licht fällt und keine durch die andere in Schatten geſetzt iſt. Nur ſcheinbar tritt Hermann in Schatten vor der kernhaften reſoluten Geliebten zurück, bei näherer Betrachtnahme ſteht er nicht minder im vollen Licht. Weſentlich iſt hier aber auch eine künſtleriſche Beſonderheit Goethe's, daß er die ganze Handlung von der Schlußſcene aus rückwärts beleuchtet. Dorothea trägt den Ring am Finger, ſie iſt die jungfräuliche Wittwe, und das gibt ihr neben der mädchenhaften Anmuth und in ſich ruhenden Schönheit, eine werkthätige nach Außen ſich geltend machende Charakterkraft, die ſonſt nicht naturgemäß

wäre. In ihrem Schickſale erſcheint ſie dadurch auch als Repräſentantin der durch den Krieg verhängten Lebensnoth und des Unſtetwerdens, gegenüber den geſicherten Exiſtenzen; die ganze, große geſchichtliche Noth und Auflöſung, die eigentlich nicht in die Scene tritt, iſt durch Dorothea lebendig in dieſelbe geſtellt, ohne die ruhige Fortbewegung des Gedichtes durch zu ſtarke tragiſche Accente zu belaſten und ſeine Beſchloſſenheit aufzulöſen.

Die letzte Goethe'ſche Dichtung in Proſa ſind die Wahlverwandtſchaften.

Werther iſt die vollſte Ausprägung der Subjectivität, die lieber untergeht als Conceſſionen macht und reſignirt; Wilhelm Meiſter — der Gang zur Bildung. Das Naturrecht, daß Jeder alle in ihn gelegten Kräfte unbehindert ausbreite, muß ſeine Grenze erkennen in dem Gegenüberſtehen gleichberechtigter Exiſtenzen, wodurch das abſolute Naturrecht, das noch eins mit der Naturmacht iſt, ſich auflöst; es muß ſich von dem in der Geſellſchaft herrſchenden Geſetzesrecht beſcheiden laſſen. Es gilt, den Frieden mit der Welt zu machen, als Einzelner, eingeſchloſſen in die Geſammtheit. Nun iſt der individuelle Friede da und jetzt treten wieder die allgemein menſchlichen Fragen auf; zunächſt die höchſte metaphyſiſche Frage von der Freiheit des Willens.

Wenn Spinoza ſagt: „ich betrachte die Thätigkeiten und Triebe der Menſchen, als ob von Linien, Flächen oder Körpern die Rede wäre,“[1] ſo iſt dies jener ab-

[1] Schlußworte der Einleitung zu Theil 3 der Ethik.

ſolut freie Standpunkt, der ſich naturforſchend dem Menſchen und der Menſchheit gegenüberſtellt. Der Menſch und die in ihm wirkenden Mächte ſind vor dem großen Ganzen betrachtet nichts als reine Naturkräfte, nach gleichen Geſetzen wirkend wie die uns umgebenden Naturgegenſtände nach dem Geſetz der Schwere, der Anziehungskraft u. ſ. w. — Einen ähnlichen Standpunkt, ja faſt den gleichen nimmt Goethe ein, indem er in den Wahlverwandtſchaften die verſchiedenen Menſchen wie Chemikalien betrachtet; ſie löſen ſich, ſie binden ſich. Und ſo ſtellt er dieſem Roman gleich das Bild der chemiſchen Wahlverwandtſchaft voraus. Der Dichter hält ſich ebenſo ſouverän den Menſchen gegenüber wie der Philoſoph; aber alsbald zeigt ſich, daß das Object und das Verfahren bei dem Dichter ein ganz anderes wird als bei dem Philoſophen. Der Philoſoph hat es mit dem Menſchen an ſich zu thun, der Dichter mit den Menſchen als Perſönlichkeiten. Die Perſönlichkeit iſt nicht die Verkörperung irgend einer abſtracten Eigenſchaft, in ihr ſind alle Eigenſchaften gemiſcht, und indem der Dichter zur Geſtaltung fortſchreitet, gewinnen die Perſönlichkeiten, gewinnt die Handlung ihr eigenes Leben, das nicht mehr nach den abgeſteckten abſtracten Linien ſich bewegt. Der Dichter kann die handelnden Perſönlichkeiten nicht als bloße Naturkräfte faſſen, die an das Geſetz der Nothwendigkeit gebunden ſind; wenn auch das Wollen im Ganzen unfrei und von Natur und Geſchichte bedingt iſt, die einzelne Willensthätigkeit bleibt frei, und hier tritt Schuld und Sühne ein.

Die Frage nach der Moralität des Geſchehenden fällt weit unter den Geſichtskreis, in dem das Kunſtwerk vom Dichter erfaßt wird. Es handelt ſich ihm um naturrechtliche oder vielmehr um naturgeſchichtliche Nothwendigkeiten, die nicht dogmatiſch ſein wollen für Einrichtung der Familie, der Geſellſchaft, des Staates, da dieſe alleſammt nicht mehr auf den bloß naturrechtlichen Bedingungen beſtehen und ſich fortbilden. Der Künſtler ſchildert nicht gut und böſe, um zu lehren gut zu ſein u. dgl., die Schönheit allein iſt hier maßgebend und je nackter und freier die Schönheit, um ſo unangefochtener ihr Beſtand.

Werther und Wilhelm Meiſter ſind der Roman des vollkommen ledigen Menſchen, auch nicht durch Beziehungen zu Eltern und Geſchwiſtern gebunden. Werther, Wilhelm Meiſter und Hermann ſind Jünglinge, in den Wahlverwandtſchaften ſtehen im Mittelgrunde nur noch gezeitigte Männer.

Was ſich von ſproßkräftigem Wachsthum hier aufthut, gleicht nur den friſchgrünen Sommertrieben an den ſchon dunkelbelaubten Bäumen.

Stofflich betrachtet ſind die Thema's der drei großen Romane epiſche, der Hauptton liegt auf den innerlich ſeeliſchen Vorgängen und auf den Einwirkungen äußerlich ſich herandrängender Erlebniſſe; dieſe drei Grundmotive ließen ſich nicht in dramatiſch ſchaubare Handlungen überſetzen.

Werther und die Wahlverwandtſchaften bringen, an ſich betrachtet, ganz daſſelbe Thema, aber von ganz entgegengeſetzten Ausgangspunkten aufgenommen. Werther

iſt in verzehrender Liebe entbrannt zu einer Braut und ſtirbt gewaltſam. In den Wahlverwandtſchaften iſt der Conflikt doppelſeitig, auch bei den ehelich Verbundenen, die ſich innerlich trennen. Eduard und Ottilie enden tragiſch in innerer Auflöſung, der Hauptmann und Charlotte haben das tragiſche Geſchick, ihrer ſo errungenen Freiheit nicht froh werden zu dürfen.

Aber nicht nur ähnliche Thema's, ſondern auch ganz ähnliche Situationen geben dem Dichter ganz neue Motive und Behandlungsweiſen. Es iſt eine ganz ähnliche Scene im Wilhelm Meiſter und in den Wahlverwandtſchaften: die Nacht, die die beiden Liebenden bei dem Kinde verbringen; dort Wilhelm und Natalie bei dem geretteten Felix, hier der Hauptmann und Charlotte bei der Leiche des Kindes — und ſo groß iſt die Kraft des Dichters und ſein tiefes Eingehen in die Bedingungen des Momentes, daß auch nicht der kleinſte Umſtand an die Aehnlichkeit der Situation erinnert.

Compoſitionell betrachtet ergibt ſich, daß im Werther und Wilhem Meiſter der Leſer weſentlich ſympathiſch bewegt iſt; in den Wahlverwandtſchaften dagegen wird er vor Allem in Spannung verſetzt und beſtändig darin erhalten. Wir ſtehen alsbald und fortwährend einem bangen Räthſel gegenüber. Es gehört zu den höchſten, nur ſelten erreichten Erforderniſſen der Erzählungskunſt, das Sympathiſche und die Spannung gleichmäßig und gemeinſam in Wirkung zu bringen. Behagen und Unruhe ſchließen einander aus. Während es uns eilfertig zum Ziele drängt, in Furcht und Hoffnung, iſt

das Verweilen im Momente nicht gegeben. Das Retardirende, das der Dichter nothwendig einſetzen muß, wird nicht zur Ruhe, denn immer lauert im Hintergrunde die ſorgenvolle Frage nach der Löſung.

In den Wahlverwandtſchaften hat es Goethe erreicht, die Spannung und das Sympathiſche zu vereinbaren. Wie die Herzen der Handelnden voll Unruhe hin und her bewegt ſind, und draußen ruht der Park ſtill gedeihend und bietet erfriſchenden Anblick und der Geiſt vermag ſich in tiefen Betrachtungen zu ergehen, ſo wechſelt auch im Leſer Unruhe und Behagen. Das Fatum ſchreitet heran, aber noch iſt uns freies Aufathmen gegönnt.

Die Wahlverwandtſchaften ſind der Roman nach der Ehe. — Es iſt von Bedeutung, daß bereits ein Willensakt eingetreten iſt, der das Leben bindet.

Zwei Menſchen, die ſich vor Zeiten liebten, kommen erſt nach allerlei Schickſalen, nachdem ſie ſchon einmal verheirathet waren, zu ihrer endlichen Vereinigung, und nun zeigt ſich, daß dieſes Auffriſchen einer ehemals lebendig wahren Beziehung, durch hinzutretende Perſonen und Umſtände ſich als Selbſttäuſchung ergibt. Der Wille iſt gebunden, das Geſetz der Geſellſchaft wie andererſeits das der Naturnothwendigkeit widerſtrebt — die tragiſche Löſung iſt unausweichlich.

Dies wiederum das Schema des Romans.

Während Werther in der vertiefenden Empfindung als Intuition erſcheint, Wilhelm Meiſters Lehrjahre in der breiten, epiſch behaglichen Ausbreitung die Expanſion darſtellen, hat Goethe in den Wahlverwandt-

ſchaften ein Muſter der Compoſition gegeben. Hier iſt Alles ſtraff zuſammengeſchloſſen. Es iſt ein Aufgang, allmälig und ſtreng, bis zur Peripetie, und von da der ſtrenge Niedergang bis zum Schluß. — Schon die Expoſition ſtellt Perſonen, Schauplatz und Stimmung, wie mit Einem Schlag vor uns auf. Die Oertlichkeit wird nur Einmal näher bezeichnet, indem (B. 2. C. 4) die Saalnixe hereinſpielt; ſonſt hält ſich der Dichter in der frei componirten Landſchaft.

Die alten jungen Eheleute boſſeln im Garten, das Dorf wird mit in die Parkanlagen gezogen, Alles unter äſthetiſchem Geſichtspunkte.

Es iſt Boſſelei und Spielerei, wenn auch im Großen, es iſt nur ſich ſelbſt verläugnender Müßiggang. Man hat in ſich ſelbſt keine Quelle des Lebens und Thuns und äußerlich keine Nöthigung zur Thätigkeit. Es iſt durchaus erforderlich, daß dieſe Geſtalten keinerlei Beruf haben, als zu leben; aller Lebensbedarf iſt von ſelbſt da; und wie Werther und Wilhelm Meiſter abgelöst von allen Familienbeziehungen ſind, um ſich als Individuen auszuleben, iſt man hier frei von jeder Berufsthätigkeit und dadurch in die Lage verſetzt, dem Empfindungsleben allein nachzugeben. Wenn eine Leidenſchaft ſich auftut, man kann ihr den ganzen Tag widmen, und es läßt ſich auf mehrere Figuren anwenden, was Thereſe (Wilhelm Meiſter Buch 7, Cap. 6) von Lydia ſagt: „ſie hat gelernt, Leidenſchaften als Beſtimmung anzuſehen.“ — Man möchte es gern als eine Ironie betrachten, wenn Goethe einmal den Kreis, in den er uns hier einführt, die „vollkommene Geſellſchaft“ nennt.

Auch in dieſem Romane ſpielt im Hintergrund eine Kriegszeit mit. Eduard zieht in den Krieg und kehrt „mit Ehrenzeichen geſchmückt, rühmlich entlaſſen“ zurück. Welch ein Krieg dies war, wird uns nicht geſagt. Hier wäre eine Betheiligung am Leben außerhalb des geſchloſſenen Kreiſes noch viel ſtörender. Vermöge der ſtraffern Compoſition ſind hier die Gegenſätze einander ſchroff gegenüber geſtellt. Luciane und Ottilie, Eduard und der Hauptmann, welche in ſich vollendeten Gegenſätze! Der Dichter lenkt von allen Seiten immer wieder auf ſein Thema. Er führt das im Ehebruch lebende Paar ein, wie eine Objectivirung des ſich beim Helden und der Heldin noch im Gedanken Bewegenden. Der Dichter verſäumt nicht, uns immer den geraden und unbeugſamen Maßſtab des Urtheils in die Hand zu geben, ſo daß alle Einwürfe, Bedenken und Widrigkeiten die der Leſer empfindet, inmitten der Handlung ſelbſt von einer mitwirkenden Perſon ausgeſprochen und dadurch abgeſtumpft werden. Der Mittler iſt der antike Chorus, hier als Faſſung des geſunden Menſchenverſtandes. Freilich ſind alle Derbheiten, Schärfen und Spitzen ſogar im Ausdruck vermieden und umgebogen,[1] Laſter und Sünde ſind geſellſchaftsunfähige Worte.[2]

[1] Goethe läßt den Maurer (im 9. Kap.) nicht individuell und ſelbſtſtändig auftreten, er überſetzt ihn. Durch dieſes Abtönen des ſcharf Individuellen wird eine gewiſſe Gleichmäßigkeit hergeſtellt, die dem Romane zumal in den Nebenfiguren die concrete Mannigfaltigkeit nimmt, ihm dafür aber auch eine gewiſſe claſſiſche Ruhe verleiht.

[2] Es iſt von beſonderer Bedeutung, daß Ottilie unmittelbar

In den gegenseitigen Aeußerungen und Erörterungen herrscht jener Burgfriede des Geistes, der uns im Tasso so wunderbar anmuthet; alles laute Geräusch ist weit abgehalten, man steht gewissermaßen immer über sich selbst, man hat vermöge der vollendeten Bildung die Kraft, sich ins Allgemeine zu ergeben, während das Innere stürmisch und subjectiv bewegt ist. Und eben diese stete Vergegenwärtigung der Kraft, sich über den Moment zu erheben, verstärkt dann das tragische Bewußtsein, daß es am Ende doch nicht möglich ist.

Ganz naturgemäß, und daher ebenso rein kunstgemäß, sehen wir den Hauptmann und Ottilie[1] eine

darauf stirbt, nachdem der Mittler das ungeschminkte Wort ausgesprochen und es doch in psychologische Ausgleichung übersetzen wollte (Theil 2, Capitel 18). „Du sollst nicht Ehe brechen, fuhr Mittler fort, wie grob, wie unanständig! Klänge es nicht ganz anders, wenn es hieße: Du sollst Ehrfurcht haben vor der ehelichen Verbindung; wo du Gatten siehst, die sich lieben, sollst du dich darüber freuen und Theil daran nehmen, wie an dem Glück eines heitern Tages. Sollte sich irgend in ihrem Verhältniß etwas trüben, da sollst du suchen es aufzuklären; du sollst suchen sie zu begütigen, sie zu besänftigen, ihnen ihre wechselseitigen Vortheile deutlich zu machen und mit schöner Uneigennützigkeit das Wohl der andern fördern, indem du ihnen fühlbar machst, was für ein Glück aus jeder Pflicht und besonders aus dieser entspringt, welche Mann und Weib unauflöslich verbindet."

[1] Zu Ottilie zeigt Goethe ein persönliches Verhältniß, und spricht das geradezu aus, wie sonst nie zu einer dichterischen Figur, und diese Lebensbeziehung geht auf den Leser über.

Im Bewußtsein, daß das Tagebuch Betrachtungen enthält, die nicht von Ottilien selbst sein können, deckt sich Goethe gegen diese Einsprache mit der Bemerkung, daß Ottilie viel Aufzeichnungen bekommen habe, aus denen sie sich Manches abgeschrieben;

Zeit lang — ſo zu ſagen — abgekehrt. Es wird über ſie geſprochen und über ſie verhandelt, bis ſie uns ihr Antlitz endlich zuwenden, und — da alle echte Dichtung immer wieder ſymboliſch wird — iſt es wie (Tbl. 2, Cap. 5) in dem lebenden Bilde, wo Luciane ſich mit dem Rücken zeigt und ihr zugerufen wird, ſie möge ſich umwenden.

Es iſt von großer Wirkſamkeit, um die Theilnehmung des Leſers und ſeine Aufmerkſamkeit zu erwecken, durch Perſonen, die innerhalb der Dichtung ſtehen, auf bedeutſame Perſönlichkeiten vor ihrem Auftreten hinzuweiſen. Wie im Leben, wird es aber dann der angekündigten Perſönlichkeit beſonders ſchwierig, nachdem durch Vorherſagung in beſtimmter Richtung geſpannt wurde, ſolche zu erfüllen und noch gar zu übertreffen, oder auch einſeitige wohlwollende oder mißwollende Betrachtnahmen auf ihr gerechtes Maß zurückzuführen. Die Meiſterſchrift Goethe's vermag dem nachzukommen.

Es herrſcht hier die ſtrenge Oekonomie. Alles zufällige, folgenleſe Hereinragen von Geſtalten und Verhältniſſen iſt ausgeſchieden, Alles wirkt nothwendig mit. Es iſt wie ein Sonnenſyſtem, aus dem kein Weltkörper

und es läßt ſich in der That ſagen, daß nicht nur, was aus einer Natur hervorquillt, ſondern auch, was ſie ſich naturgemäß aneignet, zu ihrer Charakteriſtik gehört. Die Vertheilung des Tagebuchs in Bruchſtücke iſt ökonomiſch wohl bemeſſen, ſie bieten ſchicklich angebrachte Ruhepunkte, da das Tagebuch, weder dem Fortſchritt der äußeren Handlung, noch der inneren Entwicklung dient.

herausfallen kann. Es kann als Zeugniß angesehen werden, wie sehr sich Goethe bei Abfassung der Wahlverwandtschaften des freien künstlerischen Behabens bewußt war, daß er die ästhetischen Gesetze mitten in die Geschichte einflicht. So beginnt der zweite Theil: „Im gemeinen Leben begegnet uns oft, was wir in der Epopöe als Kunstgriff des Dichters zu rühmen pflegen" u. s. w. So sehr solche Betrachtungsweise die warme lebendige Antheilnahme abzukühlen scheint,[1] ist es doch oft auch ein wirksamer Hebel, den Eindruck der Lebensbegegnisse dadurch zu steigern, daß man ihre der freien Dichterphantasie entsprechende Steigerung und Abrundung betont.

Selbst der Architekt und der Schullehrer wirken hier nothwendig mit; sie zeigen die Wirkungen der im Mittelpunkte stehenden Personen — namentlich Ottiliens — rückwärts in der Vergangenheit und in der bewegten Gegenwart. Alle Unterhaltung, alles Bilderbesehen und Musikmachen ist nur der fruchtlose Versuch, seinem Selbst und seinem Schicksale zu entgehen.

Man könnte sagen, es werden auch in den Seelen die vielgestaltigen bunten Feuerwerkskörper gefüllt und vorbereitet, wie sie dann auch äußerlich in der Katastrophe abbrennen.

So ist die Construction dieses Werkes die künstlerisch streng bemessenste. In der Spannung ist jene überraschende Schraubenkraft angewendet, vermöge deren

[1] Auch im Wilhelm Meister (Buch 1, Capitel 15) heißt es: „Was nur in Romanen und Komödien vorzugehen pflegt, sah er hier in einer unangenehmen Gerichtsstube vor seinen Augen."

ſich nochmals eine Drehung ergibt, wo man bereits Alles feſtſitzend glaubt.[1] Das Kunſtgemäße und die Kraft des Dichters zeigt ſich im Drama, wie im Epos beſonders auch in dem Bemeſſen desjenigen, was er hinter die Scene verlegt und was er vor unſern Augen abſpielen läßt. Es geſchieht oft, daß Unfähigkeit oder Furcht vor Unzuträglichkeit eine ſchwierige und gefährliche Ueberleitung dadurch umgeht, daß bei einem neuen Capitel eine vollendete Thatſache erſcheint, deren Geneſis und Abſchluß gerade das Wichtigſte iſt.[2]

Dagegen ſchreckt der Dichter nicht davor zurück, das künſtleriſch kaum Darſtellbare zu erfaſſen. In der Peripetie hat der Dichter ein Wagniß verſucht, das an die äußerſten Grenzen der Kunſt geht. Er verfolgt rückſichtslos das Problem der Willensfreiheit. Hier tritt ihm wieder die Strenge des Naturforſchenden entgegen, der ſich nicht davon abwenden darf, ſelbſt in das, was ſich allem Forſcherblicke entziehen will, hineinzudringen. In der That hat hier Goethe — abgeſehen von der gedoppelten Aehnlichkeit in der Geſichtsbildung des Kindes, die ſogar Ottilie und der Hauptmann

[1] Auch ſprachlich mag darauf hingedeutet werden, daß der Dichter den Schluß der Wahlverwandtſchaften ganz im Präſens erzählt; auch ſonſt wird in haſtigen ſtürmiſch bewegten Scenen das Präſens ſtatt des ſonſt gebrauchten Imperfects eingeſetzt. Das Präſens iſt hier die Sprache der innern Bedrängniß und Selbſtbetheiligung des Erzählers.

[2] Nur in einzelnen Momenten, die aber nicht den Kernpunkt berühren, weicht Goethe der ſcharfen und eindringlichen Faſſung aus, ſo z. B. Seite 304 „wir wagen nicht," Seite 315 „würde ſchwer zu ſchildern ſein."

bemerken, als ob ſie ſelber eine Vorſtellung ihrer eigenen Erſcheinung hätten — ſeine ſichere Meiſterſchaft beweiſen. Der Dichter gleicht dem Alpenführer, der uns über ſteile Spitzen und Schroſen geleitet: bei einem gefahrvollen abgrunddrohenden Punkte faßt der Führer mit ſtarkem Griff den Wandersmann und reißt ihn hinüber, er läßt ihn nicht verweilen, erklärt ihm nicht: hier iſt ein gefährlicher, ein heikler Punkt! Er zieht ihn darüber weg und erſt drüben gibt er zu verſtehen: Da war's nicht geheuer! Jetzt aber geht's wieder gemächlich bis an's Ziel.

Naturgemäß geht die Abwickelung eines Conflictes viel raſcher vor ſich als die Aufwickelung. Ein Stein, langſam zum Gipfel des Berges emporgetragen, rollt losgelaſſen ſchnell und um ſo ſchneller abwärts, je näher er dem Thale kommt. So iſt es auch, daß Löſung und Schlichtung dichteriſch aufgeworfener Conflicte im Verhältniß zur Schürzung ungemein raſch vor ſich geht. Gemäß der Natur des in den Wahlverwandtſchaften behandelten Thema's, vermag die große Künſtlerkraft des Dichters den raſchen Verlauf zum tragiſchen Schluſſe ſo anzuhalten, daß noch Ruhe genug zu einläßlicher Erkenntniß und Aufklärung und zur Beantwortung aller weſentlichen Fragen gewonnen wird.

So abgerundet und in ſich beſchloſſen nun auch dieſes Werk vor uns ſteht, ſo bleibt doch am Schluſſe die Verwendung des kirchlichen Apparates und der Hinweis auf die perſönliche Auferſtehung — rein künſtleriſch betrachtet — durchaus fremd und äußerlich.

Der Dichter hat ganz jene anfängliche Aufnahme vergeſſen, in der er Wirkung und Gegenwirkung der Kräfte unter dem Geſichtspunkte der Naturkräfte und ihres Geſetzes der Nothwendigkeit erfaßte.

Es war dem gewöhnlichen Sinne ſchwer zu deuten, wie das Tragiſche nicht zum einfach Traurigen wird, indem eine Empfindung ſich erfüllt und in ſich auslebt. Der Dichter hilft ſich mit einem ganz außerhalb der Vergänge und Charaktere liegenden Motiv.

Der Gedanke der Unſterblichkeit, der Glaube an's Jenſeits wirkt nicht inmitten der Handlung, iſt nicht im Weſen der Charaktere begründet. Wenn auch in Ottiliens Tagebuch ſich ein faſt wörtlich ähnlicher Ausſpruch findet, wie hier der Schlußſatz des Werkes, ſo war jener Gedanke doch nirgends ein Agens; er unterbricht keine Leidenſchaft und bereitet keinerlei Reſignation, er ſteht innerlich zuſammenhanglos nur als Stimmung da. Wenn der Dichter nun ſchließt: „Welch ein freundlicher Augenblick wird es ſein, wenn ſie (Eduard und Ottilie) dereinſt wieder zuſammen erwachen," ſo fehlt uns die feſte Vorſtellung wie dies ſein könnte, ohne nochmals den Conflict aufzunehmen. Und gräßlich verſchlungen kettet ſich hieran die Frage: wie wird Otto, das arme Kind mit dem Doppelgeſichte, das in Folge der leidenſchaftlichen Scene zwiſchen Eduard und Ottilie in den Tod ſank, wie wird das Kind erwachen? wohin ſich wenden? Der Dichter gibt hier keine beſtimmte Antwort und will keine geben ...

Der Schlußaccord iſt mehr ein allgemein muſikaliſcher als ein faßlich ideeller und thatſächlicher.

Schiller hatte ſich für ſeine ſpäteren Lebenstage vorgeſetzt, eine Geſchichte der Römer zu ſchreiben, ſein Sinn war immer auf das hiſtoriſch Große, Geſammte gerichtet. Goethe baute in Allem ſeine große Subjectivität aus. Er gab uns damit ein volles normgiltiges Menſchenbild und zuletzt noch das ganze Leben eines vollen Menſchenalters. — Es bedürfte einer weitern Ausführung, um zu zeigen, welch eine große künſtleriſche Kraft Goethe in „Wahrheit und Dichtung“ bewährt.

„Wo iſt der Mittelpunkt der Welt?“ wurde ein Weiſer gefragt. — „Wo du ſtehſt,“ war die Antwort. — Goethe hat den ganzen Horizont ſeiner Zeit, eben von ſeinem Standpunkte aus, künſtleriſch fixirt.

In der Darſtellung ſeines Lebensganges, ſeiner künſtleriſchen und perſönlichen Selbſtführung, hat Goethe die große Schwierigkeit überwunden, ſich ſelbſt weder zu unterſchätzen noch zu überſchätzen, ſondern gerecht zu ſein gegen ſich und ſein Zeitalter. Er war der Erſte, der die Imponderabilien des Geiſteslebens, die in der Völkergeſchichte wirken, zu faſſen vermochte, und ſo hat er auch der Kunſt der Hiſtorie friſchen, lebensvollen Inhalt gegeben. In ſeinem Wirken wie in ſeinem Sein iſt er eine Quelle geſchichtlicher und rein menſchlicher Erkenntniß.

Die Selbſtbiographie Goethe's vollendet ſeine allſeitig herausgearbeitete dichteriſche und menſchliche Erſcheinung. Dieſe Biographie, wie die nicht genug hochgehaltenen Eckermann'ſchen Geſpräche und der reiche, noch immer unerſchöpfte Briefwechſel, vollenden das

Bild des großgearteten Künſtlers und Menſchen, wie keine andere Zeit und kein anderes Volk ſolch ein umfaſſendes herausgeſtellt hat.

Die Werke Goethe's und ſein Leben ſind die beiden Seiten oder Erſcheinungsweiſen ein und derſelben Subſtanz, und dieſe wird nur durch Zuſammenſchluß beider voll begriffen und erfaßt.

In ſeiner Selbſtbiographie hat Goethe ein neues, wenn auch mit ſeiner bisherigen Vortragsweiſe vielfach zuſammenſtimmendes Muſter der Erzählungskunſt gegeben.

In ſeinen Romanen ſtellt ſich Goethe nach verſchiedenen Seiten hin excluſiv. Künſtleriſch ſtreng führt er nur die dem Thema zuwirkenden Kräfte ein und läßt die im gewählten Kreiſe ſtehenden Figuren ihre Eigenart kundgeben. Was aus anſchließenden Kreiſen durch Nebenfiguren hereinragt, wird in die allgemeine Stimmgebung abgetönt. Welche Wirkungen die Vorgänge und Ereigniſſe auf draußen ſtehende Perſonen und Kreiſe übten, und welche der geſchloſſene Kreis empfängt, das bleibt ausgeſchieden und unausgeſprochen oder wird nur kurz angedeutet.

Auch von der Geſammtwirkung der Zeit — abgeſehen von Werther und einigen Producten der Verſtimmung — hebt Goethe den Gang ſeiner Erzählungen ſorgfältig ab. Nur in leiſen Andeutungen iſt der Witterungswechſel des Zeitlebens bemerklich.

In ſeiner Lebensgeſchichte ſchließt Goethe den allſeitigen Horizont der Geſchichtsperiode auf und zeigt deren Einwirkung auf das Naturell.

Das Buch „Wahrheit und Dichtung“ iſt dadurch nicht nur eine Quelle zur Erkenntniß des Dichters, wie ihm Zeit und Lebensgenoſſen erſchienen und demgemäß auf ihn wirkten, welche eingeborene Naturkräfte ſie in ihm weckten und umbildeten, und welche Thatſachen ſie zur Bewältigung darboten — dieß Buch iſt auch eine lebendige Quelle allgemeiner Geſchichtserkenntniß geworden und bietet in der Zeichnung von Charakteren und Verhältniſſen, wie in der Fixirung von Stimmungen, eine Fülle des Lebens, ſo daß die Vergangenheit zur Gegenwart wird, wie ſie es dem Dichter ſelbſt geworden.

Eine Trias erhabener Geiſter hat auch auf Goethe eingewirkt und er bekennt ſich als deren Jünger. Homer wird ſchon im Werther unter der Linde wiederholt geleſen; er iſt für Werther-Goethe das einzige Buch, das unter freiem Himmel geleſen werden kann, und in der Dichtung ſelbſt erkennen wir jene ſachlich treffende Darſtellung Homers, die Natur- und Menſchenleben mit freiem Blick erfaßt und feſthält. In Wilhelm Meiſter wird die tiefe Nachwirkung aus dem Einblicke in die Shakeſpeare'ſche Welt aufgezeigt. Unausgeſprochen in den Wahlverwandtſchaften und ausgeſprochen in „Wahrheit und Dichtung“ wird die alles begreifende Weltanſchauung oder wie es Goethe nennt (B. 14) „die alles ausgleichende Ruhe“ Spinoza's bekannt. Neben Homer, Shakeſpeare und Spinoza glänzt im Sonnenſyſtem der Geiſter der Stern Goethe im ureigenen ewig leuchtenden Glanze, und ſo oft wir uns in ſeinen Strahlenkern verſenken und die Welt

umher in ſeinem Lichte betrachten, klingt es in uns wieder:

„Und wenn mich am Tag die Ferne
Blauer Berge ſehnlich zieht,
Nachts das Uebermaß der Sterne
Prächtig mir zu Häupten glüht,

Alle Tag' und alle Nächte
Rühm' ich ſo des Menſchen Loos;
Denkt er ewig ſich in's Rechte,
Iſt er ewig ſchön und groß!"

Schiller-Jubiläum.

Zur Feier des 10. November.[1]

Dresden, 6. Nov. 1858.

In der Sylvesternacht harren aller Orten Freundeskreiſe der Stunde, bis der Zeiger auf ein neues Jahr vorrückt. Wenn es dann um Mitternacht vom Thurme klingt und Alles ſich erhebt, einander Glück zu wünſchen und das neue Jahr zu begrüßen — Halt! ruft da ein Mann, zieht ſeine Taſchenuhr heraus — Halt! Noch anderthalb Minuten Geduld, meine Verehrten. Auf meiner Uhr fehlen noch anderthalb Minuten, und meine Uhr geht ganz pünktlich.

Kennt nicht faſt jeder ſolche ſehr ordentlichen Leute, die jeden allgemeinen Rhythmus gern nach ihrer Taſchenuhr reguliren?

Deutſchland, ja die ganze civiliſirte Welt hat zu gewärtigen, daß ein großes Feſt durch Fanatismus einer privaten Pünktlichkeit geſtört werden könnte.

Wäre es nicht eine peinliche, innerlich ſtörende Empfindung, wenn der Schillertag — der nun im nächſten Jahr zu einer Jahrhundertfeier wird — in Ober-

[1] Allgemeine Zeitung vom 10. Nov. 1858.

flachſenfingen am 10. und in Unterflachſenfingen am 11. November gefeiert würde?

Es war von Guſtav Schwab durchaus wohlgemeint, und als ehrlicher Forſcher konnte er natürlich nicht verſchweigen, daß im Marbacher Taufregiſter der Geburtstag Friedrich Schillers auf den 11. November eingetragen iſt. Schiller wäre dadurch auch ein Sonntagskind, denn der 11. Nov. 1759 war ein Sonntag. Er hat aber in ſich ſelbſt eine neue Poeſie gegeben und bedarf keiner von äußerlichen Thatſachen. Der Sonntag war nur, wie ſich das öfter findet, der Taufstag.

Im Taufregiſter heißt es nur eodem getauft. Für das Kirchenbuch iſt der Taufstag das wichtigſte und der Geburtstag wird nebenſächlich mit eingetragen. Es ſind aus neuerer Zeit Beiſpiele bekannt, wo Taufstag und Geburtstag als dieſelben eingetragen wurden, während ſie Wochen aus einander lagen.[1]

Alle die Unterſuchungen können indeß dahingeſtellt bleiben gegenüber der Thatſache, daß Schiller ſelbſt, ſeine Angehörigen und ſeine Freunde während ſeines ganzen Lebens den 10. als den Geburtstag feierten. Das iſt einfach entſcheidend. Wir ſind verpflichtet (abgeſehen von den angedeuteten hiſtoriſchen Zweifeln), den Tag zu feiern, welchen Schiller ſelbſt und ſeine Nächſten feſtlich begingen, und es ſei hiemit nur die Mahnung ausgeſprochen, jetzt, da es noch Zeit

[1] Im Weimariſchen Jahrbuch Bd. 6. S. 225 iſt dies ausführlich erörtert, und nach einem von Schillers Vater geſchriebenen curriculum vitae der 10. Nov. beſtimmt.

iſt, alle Diſſonanz zu vermeiden und, auf die bevorſtehende Feier angewendet, der Worte Attinghauſens eingedenk zu ſein:

„Kein Ort der Freiheit (Feier) ſei dem andern fremd,
Hochwachten ſtellet aus auf euren Bergen,
Daß ſich der Bund zum Bunde raſch verſammle —
Seid einig — einig — einig.“

Schiller und die Friedericiade.

Eine Andeutung.[1]

„Deine Idee, ein epiſches Gedicht aus einer merkwürdigen Aktion Friedrichs des Zweiten zu machen, fängt an, ſich bei mir zu verklären und füllt manche heitere Stunden bei mir aus. Ich glaube, daß es noch dahin kommen wird, ſie zu realiſiren; an den eigenthümlichen Talenten zum epiſchen Gedichte, glaub' ich nicht, daß es mir fehlt. Ein tiefes Studium unſerer Zeit (denn das iſt der Punkt, um den ſich Alles darin drehen muß) und ein ebenſo tiefes Studium Homers werden mich dazu geſchickt machen. — Ein epiſches Gedicht im achtzehnten Jahrhundert muß ein ganz anderes Ding ſein als eines in der Kindheit der Welt. Und eben das iſts, was mich an dieſer Idee ſo anzieht. Unſere Sitten, der feinſte Duft unſerer Philoſophien, unſere Verfaſſungen, Häuslichkeit, Künſte, kurz, Alles muß auf eine ungezwungene Art darin niedergelegt werden und in einer ſchönen harmoniſchen Freiheit leben, ſowie in der Iliade alle Zweige der griechiſchen Kultur u. ſ. w. anſchaulich leben. Ich bin auch gar

[1] Zuerſt abgedruckt: Breslauer Montagszeitung 7. November 1859.

nicht abgeneigt, mir eine Maſchinerie dazu zu erfinden, denn ich möchte auch alle Forderungen, die man an den epiſchen Dichter von Seiten der Form macht, haarſcharf erfüllen. Man iſt einmal ſo eigenſinnig (und vielleicht hat man nicht Unrecht), einem Kunſtwerk Claſſicität abzuſprechen, wenn ſeine Gattung nicht aufs Beſtimmteſte entſchieden iſt. Dieſe Maſchinerie aber, die bei einem ſo modernen Stoffe, in einem ſo proſaiſchen Zeitalter die größte Schwierigkeit zu haben ſcheint, kann das Intereſſe in einem hohen Grade erhöhen, wenn ſie eben dieſem modernen Geiſte angepaßt wird. Es rollen allerlei Ideen darüber in meinem Kopfe trüb durch einander, aber es wird ſich etwas Helles daraus bilden. Aber welches Metrum ich dazu wählen würde, ganz entſchieden wählen würde, erräthſt du wohl ſchwerlich. Kein anderes, als ottave rime. Alle anderen, das jambiſche ausgenommen, ſind mir in den Tod zuwider, und wie angenehm müßte der Ernſt, das Erhabene in ſo leichten Feſſeln ſpielen! Wie ſehr der epiſche Gehalt durch die weiche ſanfte Form ſchöner Reime gewinnen! Singen muß man es können, wie die griechiſchen Bauern die Iliade, wie die Gondoliere in Venedig die Stanzen aus dem befreiten Jeruſalem. Ich traue mir zu, ſchöne Verſe zu machen und einige Strophen in den Künſtlern werden dir keinen Zweifel darüber laſſen. Auch über die Epoche aus Friedrichs Leben, die ich wählen würde, habe ich nachgedacht. Ich hätte gern eine unglückliche Situation, welche ſeinen Geiſt unendlich poetiſcher entwickeln läßt. Die Schlacht bei Kollin und der vorbergehende Sieg bei

Prag z. B. oder die traurige Conſtellation vor dem Tode der Kaiſerin Eliſabeth, die ſich dann ſo glücklich und ſo romantiſch durch ihren Tod löste. Die Haupthandlung müßte wo möglich ſehr einfach und wenig verwickelt ſein, daß das Ganze immer leicht zu überſehen bliebe, wenn auch die Epiſoden noch ſo reichhaltig wären. Ich würde darum immer ſein ganzes Leben und ſein Jahrhundert darin anſchauen laſſen. Es gibt hier kein beſſeres Muſter als die Iliade. Homer z. B. macht eine charakteriſtiſche Enumeration der verbündeten Griechen und der trojaniſchen Bundesvölker. Wie intereſſant müßte es ſein, die europäiſchen Hauptnationen, ihr Nationalgepräge, ihre Verfaſſungen, und in ſechs bis acht Verſen ihre Geſchichte anſchauend darzuſtellen! Welches Intereſſe für die jetzige Zeit! Statiſtik, Handel, Landescultur, Religion, Geſetzgebung: alles dieß könnte oft mit drei Worten lebendig dargeſtellt werden. Der deutſche Reichstag, das Parlament in England, das Conclave in Rom u. ſ. w. Ein ſchönes Denkmal würde auch Voltaire darin erhalten. Was es mir auch koſten möchte, ich würde den freien Denker vorzüglich darin in Glorie ſtellen und das ganze Gedicht müßte dieſes Gepräge tragen."

So ſchreibt Schiller an Körner drei Jahre nach dem Tode Friedrichs, am 19. März 1789.

Wir ſehen, wie Schiller im größten Sinne den Stoff erfaßte, und wie er techniſch das Heldengedicht derart zu behandeln ſtrebte, daß es im umfaſſendſten Sinne ein National-Epos werden ſollte. „Singen muß man es können ꝛc."

Aber trotz der in obigem Briefe gegebenen sachlichen und formellen Hinweise läßt sich keine feste Vorstellung davon gewinnen, wie Schiller den theils spröden, theils massenhaften Stoff bewältigt hätte. Im Aussprechen dichterischer Pläne liegt immer so viel Abbrevirtes, das nur der eigen erregten Phantasie des Schaffenden klar ist; jeder Andere findet überall nichts als Fragen, und selbst eine ausführlich gegebene Struktur des Baues erleidet in der Ausführung oft die wesentlichsten Veränderungen durch die Productivität des Momentes. Schiller selbst schreibt später bei Ausarbeitung des Wallenstein am 27. December 1796 an Körner: „Ich finde, daß selbst der Plan bis auf einen gewissen Punkt nur durch die Ausführung reif werden kann."

Es läßt sich nicht ermessen, von welcher Bedeutung für das ganze Nationalleben es geworden wäre, wenn Schiller seine Friedericiade in der That ausgeführt hätte. Bei dem Mangel allgemein historischer Institutionen, bei dem Mangel von Namen und Thaten, deren Nennung jedem Deutschen ein ganz bestimmtes Leben vor die Seele ruft, wäre solch eine allgemeine Einprägung eines der höchsten Geister durch einen der höchsten Geister von unermeßlicher Bedeutung. Denn gerade die Dichtkunst vermag Namen und Thaten in das allgemeine Bewußtsein zu stellen, wie keine andere Kunst, ja wie die Geschichte selbst nicht. In zweiter Reihe stehende Namen — wie Götz von Berlichingen, wie Wallenstein — sind durch die Dichter allgemein gekannt. Wie viel mehr müßte das einem an sich schon in erster

Reihe hervorragenden Namen, wie Friedrich der Große, zu Theil geworden ſein.

Wenn auch Schiller ſpäter eine kühlere, ja oft ſarkaſtiſche Empfindung gegen Friedrich II. hegte, und namentlich das, was Schiller „Caprice“ nennt, immer hervorhebt, wenn er ſchon am 28. November 1789 an Körner ſchreibt: „Friedrich II. iſt kein Stoff für mich, ich kann dieſen Charakter nicht lieb gewinnen; er begeiſtert mich nicht genug, die Rieſenarbeit der Idealiſirung an ihm vorzunehmen,“ ſo lag eben darin nur der Unmuth, daß der ſo hochgehaltene und auf das ganze deutſche Leben ſo wirkſame Mann dem deutſchen Geiſte ſo abhold und verſchloſſen war. Noch in dem Gedichte: „Die deutſche Muſe“ heißt es:

Von dem größten deutſchen Sohne,
Von des großen Friedrichs Throne
Ging ſie ſchutzlos, ungeehrt.

Ich möchte aber darauf hinweiſen, daß, wenn Schiller auch nicht der Homer Friedrichs wurde, doch unverkennbar die Lebensgeſchichte dieſes Preußenkönigs von beſtimmendem Einfluſſe auf Schillers Dichtungs- und Geſtaltungsweiſe war. Ich ſage nicht Friedrichs Schlachtenruhm und Regierungsweiſe. In der ganzen erſten Periode Schiller'ſcher Dichtungsweiſe, in der er vorzugsweiſe aus ſubjectivem Pathos ſchöpfte, bis über Don Carlos hinaus, kann man auf ein Motiv aus Friedrichs II. Leben hinweiſen. Ich möchte nicht mißverſtanden werden und muß darum einige Worte vorausſchicken.

Die Dichtung erlöst die immanente Lebenskraft der Dinge und bildet zugleich aus Gegebenem und Erfundenem, oder wenn man es so nennen will, Objectivem und Subjectivem, wie es sich in diesem nach einer gewissen Logik der Phantasie entwickelt — ein Drittes, das das Leben der Wirklichkeit und das Leben des Gedankens untrennbar in sich schließt und ihre höhere Einheit darstellt. Die Dichtung führt Thatsachen und Gemüthsanlagen zu Consequenzen, zu strenger Fortentwickelung, die das baare Leben nur selten so evident zu Tage treten läßt. Diesem freien und zugleich naturnothwendigen Schalten mit den Objecten steht subjectiv die freie Gestaltung und Verwandlung der Eindrücke, eine Metamorphose alles Aufgenommenen, wie alles aus dem äußern und innern Leben Festgehaltenen zur Seite. Wie Regen und Sonnenschein und alle elementarischen Eindringungen in der Bildung von Blüthe, Blatt und Frucht enthalten sind, nur verwandelt, so daß wir sie in ihrer ursprünglichen Erscheinung gar nicht mehr vor uns haben — ähnlich ist auch ein Proceß in der Dichterseele. Das Empfangene wird ein anderes, aber aus ihm und aus seiner Zusammenwirkung mit Verschiedenem wird eben das neue Product.

Von dem hier angedeuteten Gesichtspunkte aus möchte ich zu der Betrachtung führen, daß Friedrichs des Großen Verhältniß zu seinem Vater und seine Flucht von erkennbarem Einfluß auf Conception und Ausführung in den Schiller'schen Dichtungen erster Periode war. Man darf als bestimmt annehmen, daß in Schillers

Jugendzeit und Heimath noch viel die Rede war von jenem Fluchtverſuche Friedrichs, der eben bei einem Beſuche Friedrich Wilhelms I. in Ludwigsburg von Sinsheim aus unternommen wurde. Marbach iſt Ludwigsburg, dem damaligen ſchwäbiſchen Verſailles, ſo nahe. Aus dem Aufſehen erregenden, von ſchweren gerichtlichen Unterſuchungen gefolgten Fluchtverſuche Friedrichs mußte ſich eine nähere Kenntnißnahme des Verhältniſſes von Vater und Sohn ergeben, und es iſt hiſtoriſch bekannt, wie dieß damals alle Gemüther erregte.

Bei aller begeiſterten Aufnahme von Friedrichs fernerem Leben und Thun mag jener erſte offenkundige Zerfall von Vater und Sohn, der zu Flucht und ſchwerer Verfolgung führte, im Dichtergemüthe Schillers tief gehaftet haben. Und es iſt eine jener wunderbaren Parallelen des Lebens, daß Schiller, ſelbſt zur Flucht gedrängt, zum jähen Bruche mit natürlichen und hiſtoriſchen Beziehungen zum ſchärfſten Bewußtſein der Gegenſätze kommen mußte.

Der Gegenſatz zweier Weltanſchauungen, zweier Geſchichtsepochen, die ſchroff einander gegenüber ſtehen, unvereinbar, unverſöhnlich, und doch durch unzerreißbare Bande an einander gebunden, dieſer Gegenſatz läßt ſich nicht ſchärfer präciſiren, als wenn er in Vater und Sohn Geſtalt gewinnt.

Durch die ganze Reihe der erſten ſtürmiſchen Schiller'ſchen Dichtungen (mit Ausnahme Fiesco's) geht dieſer Gegenſatz von Vater und Sohn: der alte Moor und Karl, der Präſident und Ferdinand Walter, und zuletzt Philipp und Don Carlos. In dieſem beſonders

tritt das ſtaatliche Princip — natürlich geſchichtlich ganz anders gefärbt als in Friedrich und deſſen Vater, und in den Perſonen variirt — in höchſter Lebendigkeit heraus.

Es kann nicht davon die Rede ſein, den Fluchtverſuch des Don Carlos gerade als den übertragenen Friedrichs bezeichnen und Poſa und Katte zu Einer Figur ſtempeln zu wollen; wer aber die Wandlung der dichteriſchen Motive, die Schwingungen der Phantaſie kennt, wird einen Antrieb zur Geſtaltung und tragiſchen Wendung in Poſa, die ſich auf Katte zurückführen ließe, nicht als zu willkürlich verwerfen.

Ich wiederhole, daß von unmittelbarem Anklang, von Wiederfinden gegebener Thatſachen hier nicht die Rede ſein kann; es iſt eben die Metamorphoſe der Dichtkunſt, die wir hier im Auge haben müſſen.

Man kann alſo in gewiſſer Weiſe ſagen, daß Schiller ſeine Friedericiade in weſentlichen inneren Motiven, wie ſie die Dichterſeele beſonders anmutheten und erregten, allerdings vollendet hat, wenn gleich nicht unmittelbar kenntlich und geradezu.

Und eben weil er ein Hauptmotiv, oder mehrere, bereits in anderer Geſtalt und Faſſung verwendet hatte, darum kam er, abgeſehen von allem Andern, nicht zur eigentlichen Friedericiade.

Wer wird es ſein, der, ein neuer Theſeus, die Waffen Friedrichs und die Lyra Schillers zu ihrer Verherrlichung heraufzuholen vermag?

Wir grüßen ihn in das neue Jahrhundert Friedrich Schillers hinein.

Einleitende Worte beim Feſtmahle des Schiller-Jubiläums in Dresden.

Wir ſtehen mit einander auf der Schwelle eines Jahrhunderts, wir ſtehen tiefbewegt auf dieſer Schwelle.

Was iſt aus der Welt, aus unſerer deutſchen Welt geworden ſeit dieſer Stunde vor hundert Jahren?

In einer kleinen Stadt am Neckar wurde ein Mehrer des deutſchen Geiſtesreiches geboren. Denn wie die deutſchen Kaiſer Mehrer des Reiches hießen, ſo dürfen wir dieß ſtolze Wort auf den Dichter übertragen. Der Dichter ſchafft eine neue Welt in der gegebenen, über der gegebenen.

Friedrich Schiller hat uns Allen unſterbliche Brüder, Schweſtern, Freunde, Lehrer und hohe Vorbilder gegeben, und ſie wandeln fort von Geſchlecht zu Geſchlecht und ſprechen: wir waren nahe denen, die vor Euch, ſind es Euch und werden es denen ſein, die nach Euch kommen.

Wer dürfte es wagen, das Wort zu finden für alle die tiefbewegten Herzen, die feſtlich hier zuſammen kamen?

Der mir geſtellten begrenzten Aufgabe gemäß will ich Ihnen nicht erklären, ſondern nur kurz Sie daran

erinnern, was Schiller als Dichter und Aeſthetiker uns Allen iſt. Um von der Fülle des Stoffes nicht zu weit geführt, von dem erhabenen Moment nicht überwältigt zu werden, habe ich dieſe kurzen Worte feſtgeſtellt.

Zwei Dinge giebt es auf Erden, die immer dieſelben, immer ſtetig wiederkehren, und doch immer neu empfunden werden. Dieſe beiden ſind: Frühling und Liebe.

Und ein Drittes giebt es, das ſie beide in ſich vereinigt: der Sonnenſchein, der über die Erde fließt, er iſt feſtgehalten in ihm, die Blüthe duftet unverwelklich, der Vogel ſingt unaufhörlich durch ihn und die zitternden Pulſe des Menſchenherzens ſind in wohltönende, nie verhallende Rhythmen gebannt durch ihn — der Dichter iſt's, der Frühling und Liebe in ſich eint und feſthält in ſeinen Schöpfungen. Und wie Frühling und Liebe immer von neuen Herzen neu empfunden werden, ſo auch der Dichter. Jedes neue Geſchlecht gewinnt ihn neu, Jeder findet in ihm das, was er ſucht; denn die reine Kunſt, die ſich keinem beſchränkten Zwecke unterordnet, hat das tauſendfältige Leben in ſich und gleicht der ewigen Natur.

Die Dichtkunſt iſt aber nicht bloße Naturgabe und vor Allem wie ſie Schiller in ſich und aus ſich vollendete, iſt ſie zugleich das lautere Ergebniß klarer unbezwinglicher Willenskraft.

Wenn Schiller von der deutſchen Dichtkunſt ſingt:

Rühmend darf's der Deutſche ſagen,
Höher darf das Herz ihm ſchlagen,
Selbſt erſchuf er ſich den Werth;

ſo gilt das von ſeinem Selbſt vor Allem. Mit Einem Wort: Schiller dichtete ſich ſelbſt.

Wenn man ſieht, wie er von naturaliſtiſchen Anfängen ſich aufbaute, rein und ſtreng, wie ein edel bemeſſenes Kunſtwerk, wie er die Lücken ſeines Wiſſens, die Unklarheit ſeiner Erkenntniß mit Drangabe ſeiner ganzen Kraft ausfüllte und klärte, ſo wird die Verehrung für das von ihm Geſchaffene zugleich zur Verehrung für den Schaffenden.

Wir können kurz drei Epochen in Schillers Dichtung bezeichnen: die Gährung, die Klärung und die klaſſiſche Lauterkeit, und auf allen dieſen Stufen klingt der Dreiklang ſeines und des deutſchen Lebens wieder: Sehnſucht, bis zur kühnſten Empörung und tiefſten Elegie ſich ſteigernde Sehnſucht nach reinſchönen Lebensformen, Trieb nach Anſchluß an eine große lebendige Gemeinſamkeit und Vertiefung in die großen Aufgaben der Menſchheit. Die Vollkraft der in ſich niedergehaltenen und doch unzerſtörbaren deutſchen Geiſtesmacht ſchnellte empor im kühnſten Widerſpiel des Lebens. Genährt von den Vorbildern griechiſchen und römiſchen Heldenthums, entzündet von jenem Urfeuer, das unter der Oberfläche des verrotteten Zeitlebens brannte, trat Schiller mit einer unerhörten Macht in die Bewegung der Geiſter ein.

Geſchick und Genius drängten ihn in ſich zurück. Er mußte die gewordene Welt — die Geſchichte, und die Welt der Möglichkeit und Gedankennothwendigkeit, die Philoſophie, in ſich durchleben. Dieſes theils äußerlich aufgedrungene theils

innerlich nothwendige Verſenken in Geſchichte und Philoſophie nach der erſten Sturm- und Drangperiode gab dem Dichter die höchſten Weihen. Wie die Prieſter des Alterthums, wie die Jünger der eleuſiniſchen Geheimniſſe in Abgeſchiedenheit lebten, ſich badeten um dann in das Innerſte des Heiligthums zu treten, Opfer zu bringen, Orakel und die höchſten Lehren zu empfangen, ſo tritt Schiller, nachdem er untergetaucht in den Ocean der Geſchichte, nachdem er die unbegrenzten Regionen des Gedankens durchflogen, neu verklärt in das Innerſte der Dichtkunſt ein, ſich ſelbſt zum Opfer zu bringen und aus ſich ſelbſt Orakelſprüche zu empfangen. Aus dem Verſenken in Geſchichte und Philoſophie ſind die großen Strebungen der Menſchheit in Thun und Denken ſein Selbſt geworden, und darum haben nun ſeine Geſtalten jenes Ueberlebensgroße, denn es iſt das menſchheitlich große Typiſche in ihnen. Die äſthetiſche Erziehung des Menſchengeſchlechts, die der Menſchheit nicht möglich iſt, ſie iſt in der Menſchheit vollendet, die Schiller heißt. Die Menſchheit, das iſt der ſtetige Geſichtspunkt unter dem Schiller lebt und ſchafft, er wird aus dem begrenzten Ich zu dem großen Wir; ſein Leben und ſeine Worte ſprechen es aus: die Vollendung des Menſchen als Individuum iſt nicht letzter Zweck, der ſchöne Menſch lebt und wirkt für die ſchöne Menſchheit.

Schiller hat aus ſich das Ideal gemacht, das die Natur in ihm wollte, jenes Ideal, das, wie er ſelbſt definirt, „aus dem Bunde des Möglichen mit dem Nothwendigen ſich erzeugt," er hat die große Seele,

die die Natur ihm gab, treu bewahrt und zur ſchönen Seele gebildet.

Und darum ſchuf er nun die Ideale. Er hat die edeln Gewohnheiten in ſich und handelt aus ihnen frei als geklärtes Naturell, er hat eine feſte Stimmung ſeines reinen Seeleninſtrumentes, dem er die reinſten Harmonien entlockt. Er hat ſich ein Klima in ſeiner Seele geſchaffen und erhalten, das unabhängig iſt von den atmoſphäriſchen Strömungen der Zeitläufe, und darum verſetzt es uns ſofort aus allen Zeiten und Stimmungen heraus in das Klima ſeines Geiſtes.

Durchmeſſen wir in Gedanken ſchnell jenen großen Bogen von den Räubern bis zum Tell, in deſſen Worten und Geſtalten wir freie Alpenluft athmen — ſo haben wir den Umkreis deſſen, was der Dichter war, wurde und aus ſich machte.

Schiller wird in der Regel mehr von ſeinem Inhalte als von ſeiner künſtleriſchen Macht und Formvollendung aus verehrt, ſo zu ſagen mehr als Prophet wie als Dichter, mehr als Verkündiger ewiger Wahrheiten, wie als weiſer Ordner des kunſtmäßig geſtellten Lebens. Und doch iſt er gerade als Künſtler, als bewußter Künſtler doppelt groß. Es giebt keinen Zweiten außer ihm, ſelbſt Leſſing nicht ausgenommen, der über Weſen und Bedingungen der Kunſt ſo weitgreifende umfaſſende Darſtellungen gegeben. Und daß dieß der ausübende Künſtler ſelbſt gethan, iſt von unermeßlicher fortzeugender Kraft. Er giebt uns nicht nur den Genuß ſeiner Dichterwerke, ſondern auch die

Erkenntniß dichteriſchen Wirkens und der Dichterwirkſamkeit in der Geſchichte der Menſchheit.

Was Schiller wollte und was er iſt, er hat es ſelbſt ausgeſprochen mit den Flammenworten, in denen unſere Sprache neu aufloderte, mit jener Inbrunſt — wir dürfen es ſtolz bekennen — die nur dem deutſchen Denker- und Dichtergeiſte gegeben.

Es iſt nichts als die Wahrheit, wenn man ſagt, Schiller iſt der Dichter der Freiheit, der ungebrochenen, ſich ſelbſt aufbauenden Manneskraft. Es iſt nichts als die Wahrheit, wenn man ſagt: Schiller iſt der Dichter des Vaterlandes — ja er hat dieſes unbekannte Land, genannt Vaterland, für Viele erſt entdeckt. Es iſt nichts als die Wahrheit, wenn man dieß ſagt, aber es iſt nicht die volle, iſt nicht die ganze Wahrheit. Schiller iſt der Dichter der Schönheit, der ſchönen Menſchheit; in ſeinen Schöpfungen hat er's gezeigt, in ſeinen Lehren verkündigt: es gilt vor Allem Dichten und Trachten nach der Schönheit, denn ſie iſt der Inbegriff aller bürgerlichen und menſchlichen Tugenden. „In der ſchamhaften Stille deines Gemüthes," ruft Schiller dem Dichter zu: „erziehe die ſiegende Wahrheit, ſtelle ſie aus dir heraus in der Schönheit, daß nicht bloß der Gedanke ihr huldige, ſondern auch der Sinn ihre Erſcheinung liebend ergreife. Gieb der Welt auf der du wirkſt, die Richtung zum Guten, ſo wird der ruhige Rhythmus der Zeit die Entwicklung bringen." Jetzt, da der Rhythmus der Zeit zu einem neuen Jahrhundert anhebt, dürfen wir froh bekennen: Du haſt der Welt, auf der du wirkteſt und noch wirkſt, die

Richtung zum Guten gegeben. Durch Schiller und Goethe — es iſt Pflicht, auch ſeinen Namen hier zu nennen, Schiller ſelber würde es nicht dulden ihn zu feiern ohne den erhabenen Genoſſen voll Anmuth und Würde — durch unſere klaſſiſchen Dichter iſt der deutſche Geiſt eingetreten in den Olymp, der in unbewölkter Höhe über der Erde ſich erhebt. Eine ununterbrochene Dynaſtie der höchſten Geiſter ſchließt ſich an einander. Auf jener Aetherhöhe, wo keine Thäler und keine Buchten die Strömungen der ewigen Atmoſphäre unterbrechen, da reicht von Homer, Aeſchylus, Sophokles, Euripides zu Shakeſpeare, zu Leſſing, Goethe und Schiller herüber eine ununterbrochene Kette.

Wenn wir uns denken können, daß es ein Weltgericht des Geiſtes gäbe, und die Völker treten heran und wer biſt du? Ich bin das Volk des Sophokles, ich bin das Volk des Shakeſpeare, ich bin das Volk des Schiller — in jenen ewigen Höhen könnten ſich die Völker nur nach denen nennen, in denen ſich die höchſte Ausprägung ihres innerſten Seins und Strebens darſtellte.

Wir ſind das Volk Schillers. Ja, wie du dich ſelbſt zum Ideal erhoben, ſo biſt du uns zum Ideal unſerer ſelbſt geworden, dein Bild ſchaut uns an in der hellen Erkenntniß wie im Sagenduſte als das Bild unſerer ſelbſt, und wie du trotz aller Drangſale nicht von Sorge, nicht von Krankheit niedergedrückt, deinen ewigen Zielen nachringſt und ſie glorreich errangſt, ſo ringen wir trotz aller Drangſale unabläſſig dem Ziele zu.

Und wie die Gedanken deines Geiſtes zu lebendigen Geſtalten geworden und unter uns wandeln in der Stille des Seins wie in der Bewegung des Lebens, ſo haſt du, was dem Griechenvolke, deſſen ewiges Muſter dir vorſtand, in ſolcher Umfaſſung, in ſolcher Allverbreitung nie gegeben war, uns ein Feſt gegeben ſonder Gleichen in der Geſchichte. An des Jahrhunderts Schwelle erhobſt du dein Volk vor ſich durch dich. Seht die Flammenzeichen lodern auf den Bergen, ſeht die Flammenblicke zucken in Aller Augen, es iſt Schillers Dichtergeiſt, der die Höhen erleuchtet, die Herzen entzündet. Die Mannhaftigkeit, die Liebe, die Schönheit, die du auf die Erde zaubern wollteſt, ſie ſind zur Wirklichkeit geworden jetzt durch dich für dich.

Wir rufen es in das neue Jahrhundert hinein und ein Echo von Jahrhundert zu Jahrhundert antwortet uns, Millionen Stimmen, die noch ruhen in dem einzigen ewigen Werde der Schöpfung, rufen mit uns: Es lebt, es lebe der Geiſt Schillers.

Was war und was bleibt die Schillerfeier?[1]

Das beſte Kennzeichen eines guten reinen Weines iſt, daß die Nachwirkungen des fröhlichen Genuſſes nicht mit Oedigkeit und Verſtimmung bezahlt werden müſſen, und das beſte Kennzeichen eines rein ſchönen Feſtes iſt, daß im Geiſte, in der Erinnerung, noch ein Feſtklang haften bleibt, wenn der äußere ſchon lang verklungen iſt.

Es geſchieht wol Jedem, daß er nach einer gehobenen Stimmung ſich nur ſchwer wieder hineinfinden kann in das werkeltägige Thun und Treiben; man möchte jetzt etwas thun, das würdig wäre der Glückſeligkeit, die die Seele erfüllte, und doch muß man wieder ſtill da fortfahren, wo man am geſtrigen Tage die Lebensarbeit ruhen ließ.

Wenn man draußen geſtanden inmitten der großen Volksgemeinſchaft, als ein Theil der großen Geſammtheit, ein Herz und eine Seele mit ihr, da kommt man ſich, zurückgekehrt in ſeine Werkſtatt, ſeine Schreibſtube, ſeinen Lehrſaal ꝛc. faſt wie verloren vor, wie vereinſamt. Und doch muß man ſich wieder drein

[1] December 1859.

finden, daß wir dem großen Geſetz der Arbeitstheilung unterthan ſind. Aus dem zertheilten Wirken und Schaffen, Jeder für ſich, Jeder das Nächſtliegende, ſetzt ſich die große Arbeit der Welt zuſammen. Der Gedanke aber, daß man ſich wieder einmal zuſammenfand mit der großen Gemeinſchaft der Zugehörigen, die jetzt mit uns athmen, ſpeist die Seele wie aus tiefer nie verſiegender Quelle, und giebt einen Frohmuth, der alles Thun mit friſcher Spannkraft angreifen läßt.

„Freude ſchöner Götterfunken!“ Das Wort Schillers mit ſeiner prächtigen Weiſe von Beethoven klingt uns noch immer im Ohre und begleitet uns hinein in die werkeltägige Arbeit und hilft uns dieſelbe beſſer und fröhlicher thun. Hunderttauſende haben an Einem Tage das Lied geſungen an allen Orten; es verſchwindet nicht mehr aus dem Munde des geſammten Volkes. Es iſt eine große Errungenſchaft, daß es jetzt einen Namen giebt, einen einzigen, den alle Deutſchredenden kennen und nennen und verehren, und der Mann gehört keiner Confeſſion, keinem vereinzelten Lande an. Er iſt unſer! ſpricht das ganze deutſche Volk. Er hat ſeinen Namen nicht durch Schlachtenlärm, nicht durch das Blut ſeiner Mitmenſchen in das Gedenken der Nachwelt geſetzt, ja nicht einmal das Höhere, eine ſichtbare Wohlthat, eine Erfindung, eine Entdeckung oder die Gründung einer dauernden Genoſſenſchaft hat ſeinen Namen feſtgeſtellt und die Nachwelt zur Dankbarkeit verpflichtet; es war ein Mann, der nichts hatte als das Wort. Er hat Niemand etwas gegeben, davon

er ſich nähre, kleide; er hat nur das Herz erwärmt und den Geiſt erhellt.

Verſtummen müſſen jetzt die Menſchenverächter, die Ankläger unſerer ſogenannten materialiſtiſchen Zeit. Das war eine Huldigung für einen Mann, der Niemand mit Ehrenauszeichnung ſchmücken, Niemand belohnen kann, durch deſſen Verehrung man keinerlei Genuß und Vortheil gewinnt — und gab es je in Deutſchland, ja in der Welt ein Feſt, das ſich mit dieſem vergleichen ließe?

Wer ſeinen Glauben an die Menſchheit, an ihre reine Erhebung nicht anders befeſtigen kann als durch feſte gegebene Thatſachen, durch unleugbare geſchichtliche Ereigniſſe — nun denn, hier iſt eine Thatſache, ein geſchichtliches Ereigniß ſonder Gleichen, das eines der ſchönſten Blätter in der Geſchichte der Menſchheit und vor Allem in der Geſchichte des deutſchen Volkes füllt. Wenn man dem Geheimniß nachgehen will, warum Schiller ſo mächtig wirkte und wirkt, ſo iſt wol viel damit geſagt: weil er der Dichter der Freiheit und Menſchenwürde iſt, weil er ſeine Geſtalten nicht nur belebte, ſondern auch beſeelte, daß nicht nur der Athem des wirklichen Lebens in ihnen iſt, ſondern auch der Duft des unvergänglichen Seins ſie umfließt; das Letzte und Einzige iſt und bleibt aber das: daß der Glaube an die Menſchheit, ſittlichen Adel und unbeugſame Willenskraft, die den Dichter belebten, uns in ſeinen Geſtalten und volltönenden Worten entgegen tritt; ſein Glaube wird dadurch zu dem unſern, lebt vor uns, in uns.

Schiller und ſeine Geſtaltungen ſind eine mächtige unbezwingliche Schutzwehr gegen die vornehmthueriſche Verkommenheit und Verlebtheit, die, weil ſie ſelbſt keines reinen Aufſchwungs fähig iſt, auch alles Thun der Welt für eitel Poſſenſpiel erklärt. Schiller iſt und bleibt darum eins mit dem deutſchen Volke, weil das deutſche Volk wie Schiller ſelbſt, über alle Verzerrungen und Verunſtaltungen des Lebens hinweg, an Schönheit, Freiheit und Menſchenwürde glaubt und ſie zu verwirklichen trachtet. Wir haben heut zu Tage keinen ſo großen Dichter wie Schiller, aber ein großer ſittlich-geiſtiger Zug geht durch unſere Zeit, die des Dichters würdiger iſt und ihn höher würdigt als ſeine Zeitgenoſſenſchaft. Nur ein beſchränkter Blick, der an dem Coſtüm der Erſcheinungen haftet, könnte bei den materiellen Beſtrebungen unſerer Zeit verkennen, daß ſie aus denſelben, bewußt und unbewußt, die Ideale zu verwirklichen trachtet.

Wenn man in den vergangenen Novembertagen auf einem Bahnhofe weilte — dort iſt jetzt der Pulsfühler des Zeitlebens — wenn man durch eine Stadt ging und überall den Namen Schiller hörte und Vorbereitungen zur Feier ſeines hundertjährigen Geburtstags ſah, konnte man ſich fragen: Was iſt denn das? Hat ſich der Kiffhäuſer geöffnet? Hat ſich die Meſſiashoffnung des deutſchen Volkes erfüllt? Iſt der Mann erſtanden, der Deutſchland in ſich einig und groß und frei macht?

Nein, Deutſchland feiert den hundertjährigen Geburtstag ſeines Dichters. Wie? Ein Dichter? Kann

der das gesammte Volk so begeistern? Oder ist das auch eine jener gemachten Aufregungen, bei denen es dem Volke nur darum zu thun ist, Hoch zu schreien, Spektakel zu sehen, gleichviel, gelte das, wem es wolle?

Ein solches Fest läßt sich nicht machen. Das wächst von Innen heraus.

Das wird keiner bestreiten, der die Feier irgendwo mit erlebt und unbefangen die Berichte aus allen Ländern und Städten übersieht.

Es gibt keinen zweiten Mann, der so gefeiert werden kann wie Schiller, und es giebt kein zweites Volk, das seinen Dichter so feiern kann wie das deutsche.

Das sind zwei Punkte, die unbestritten feststehen und an die sich eine Folgenreihe herzerquickender Ergebnisse anschließt.

Ein Geistesheld ist der Held des deutschen Volkes. Wenn andere Völker ihren höchsten Ruhm darein setzen, über andere Völker, über fremde Länder und Meere zu herrschen, sich in der Eitelkeit spiegeln, die ersten zu sein und jedem Despoten zujauchzen, der diesen Kitzel des Ehrgeizes befriedigt, so sind wir freilich keine solche Schwärmer mehr, daß wir uns im Reiche der Ideen genügen, nichts als ein Bücherleben führen und die Schulmeister des Universums sein wollen; wir streben nach gerechter Anerkennung unseres Werthes und unserer Bedeutung in der Gesammtheit der Menschheit. Das ist äußerliches Bedürfniß. Unsere innigste Befriedigung finden wir aber darin, daß wir uns innerlich wahr, gut und stark wissen. Zum Aufbau dieser

innern Macht bedarf es keiner Beſiegung, keiner Uebervortheilung eines Andern. Das was die Diplomaten das europäiſche Concert nennen, wird vom Kern der deutſchen Nation ganz anders verſtanden und gewollt: wir hoffen und erſtreben, daß jede feſte Nationalität in der groſſen Weltharmonie rein und lauter ihre Stimme habe.

In der Vorrede zu ſeinen friſchen Liedlein, die zu Nürnberg im Jahr 1552 erſchienen ſind, ſagt Georg Forſter: . . . . „Spielen, Fechten, Ringen, Springen ſind dahin gerichtet, daß ſich ein Jeder nur aufs Beſte befließe, damit er dem Andern möchte überliegen, angewinnen und zu bevortheilen. Die Muſik — das Lied — aber hat kein anderes Fürhaben, denn daß ſie gedächte, wie ſie nur die Einigkeit der Stimmen mit allem Fleiß möchte erhalten und aller Mißhellung wehren.“ Hier liegt ein Grund, warum ein Dichter ein Held des deutſchen Volkes iſt. Was ich durch den Dichter in mir gewinne, beeinträchtigt Niemand, keinen im eigenen Volke und keinen im fremden Volke; im Gegentheil, je mehr Menſchen an der ſchönen Empfindung theilnehmen, um ſo höher iſt ſie, und da iſt es Schiller, der, weil er ein Deutſcher war, die ganze Menſchheit umfaßte. Und Schillers Leben ſelbſt iſt wie das Urbild deutſchen Lebens. Das Volk kann keine Dichtung lieben ohne den Dichter. Der höchſte Gedanke muß Geſtalt, muß perſönlichen Namen gewinnen; erſt dadurch iſt er allgemein faßbar und nennbar. Man kann äſthetiſch darüber ſtreiten, in welchem Betracht die Werke Goethe's vorzüglicher ſeien; Schiller

war ein Kämpfer, und das Leben dieſes Kämpfers und Siegers iſt zum Urbild deutſchen Lebens überhaupt geworden. Schiller ſagt ſelten „Ich“ in ſeinen Schriften, er lebt nie in ſich, denkt nicht an ſich, er hatte keinen Spiegel in ſeiner Arbeitsſtube, er beobachtete nicht ſich, ſondern die Welt, die große, ganze, wie ſie vor ſeinem Geiſtesauge ſich geſtaltete; er macht aus ſeinen privaten Lebensereigniſſen keine Dichtungen, er lebt immer ein zweites Leben, das er in ſich hegt und ſein Ich tritt lebendig verklärt heraus in Allem, was er ſchuf. Es geht die Sage — und ſie iſt wunderbar bezeichnend, wie das Volk ſeine Gedanken immer plaſtiſch ausbildete — es geht die Sage, daß als man Schillers Leiche öffnete, man kein Herz in ihm fand; er hatte es aufgebraucht für das deutſche Volk, für die Menſchheit. Das Volk, das deutſche Volk, in der Heimath wie in der Fremde und Verbannung, hat es ihm vergolten; Millionen Herzen ſchlugen höher für ihn, und wer eine Fackel trug, wer Hoch rief, wer ein Licht vor ſein Fenſter ſetzte am 10. November, glaubte und wollte bezeugen, wie gern er vergelte dem, der ihm wohlgethan und der für ihn gelitten. Und eine große Thatſache hat ſich herausgeſtellt, die wir ſtolz hinhalten allen Verleumdern des Volkes: die echte freie Liebe iſt die beſte Disciplin. In allen Städten wogte es durch die Straßen bei Tag und bei Nacht, und Schillers Geiſt war es, der dieſe Disciplin übte. Das iſt eine Thatſache, die wir dem Hochmuthe im Inlande und dem Hochmuthe des Auslandes entgegenhalten dürfen.

Gebt dem Volke erhabene große Ziele und ihr

findet ein wohlausgerüſtetes, feſtes, der Selbſtregierung fähiges Volk.

Der Gedanke an Schiller und was von ihm in die Herzen gedrungen, iſt wie ein ſtehendes Heer im Geſammtbewußtſein des deutſchen Volkes, das ſich ruhmvoll bewährt hat und noch ferner bewähren wird.

Und wenn wir die Namen aufzählen wollten, mit Uhland und Jacob Grimm an der Spitze, die durch alle Städte und Länder ihrer Begeiſterung für Schiller Worte gaben — es iſt keine zweite Nation auf Erden, die ein beſſeres Contingent der Geiſter ſtellen könnte. Ein Volk, das eine ſolche Reihe Männer zählt, die ſtark in ſich, dem reinen Geiſte huldigen und der Nation ihr Ziel vorhalten, ein ſolches Volk iſt berufen im Rathe der Völker ſeine Stimme zu erheben, und es bedarf nur der Einheit ſeiner zerſplitterten Kräfte, um groß und mächtig ein Hort des reinen Menſchenthums zu ſein.

Ohne tumultuariſchen Lärm, mit der Macht der ſtillen Erkenntniß hat bei dieſer Feier der unverwüſtliche nie zu unterdrückende Gedanke der Einheit des deutſchen Volkes mit ſtiller Andacht alle Herzen erfüllt.

Daß Schiller uns Allen angehört, keiner Provinz, keiner Confeſſion, keiner Partei, das war die Glorie dieſer Tage, die überall leuchtete; denn Schiller iſt das Symbol der geiſtigen Einheit des deutſchen Volkes.

Die geſammte deutſche Nation, von den Akademien bis in die Werkſtätten hat Zeugniß abgelegt, wie ſie ſich zum deutſchen Geiſte bekennt, und Schiller iſt und

bleibt der Fahnenruf zur ſchönen Menſchlichkeit, zur deutſchen Brüderlichkeit und nationalen Kraft.

Der 10. November 1859 iſt ein reinſchöner Siegestag des deutſchen Volkes. Der Wille des deutſchen Volkes ging in Eintracht mit den eingeſetzten Behörden, und mochten auch Manche widerwillig ſein und die Angſtmänner jede Zuſammenſtrömung der Maſſe fürchten, die Forderung des Volksgeiſtes war zu mächtig, als daß man ihr widerſtehen konnte. Glorreich leicht wurde aber das Geſchrei der Zeloten beſiegt, ja, es wurde faſt kaum gehört. Mochten ſie zetern über die Vergötterung eines Menſchen, Wehe rufen über den argen Heiden Schiller — die Nation hörte dieſe Stimmen kaum, ſie kannte die Grenzen der Verehrung, die einem reinen Menſchen gebührte, und ſie wußte und bezeugte es laut, daß die innere Religion und Menſchenliebe nicht im Erbpacht einer beſtimmten Formel ſteht. Wer einen Mann wie Schiller, ein Herz voll Liebe und Hingebung für ſeine Mitmenſchen, das ſich ſelbſt zum Opfer brachte, um der Welt das Reine zu künden — wer einen ſolchen Mann in Bann und Acht erklärt, hat ſich ausgeſchloſſen von der Menſchenhoheit, und der große unaufhaltſame Zug der Menſchenerhebung geht über ihn weg.

Am 10. November 1859 iſt Schiller millionenfach neu geboren im Herzen des deutſchen Volkes. Die deutſche Schuljugend hat an dieſem Tage ein Erinnerungszeichen erhalten, das von unberechenbaren Folgen ſein wird. Wir Alle, Groß und Klein, haben ein geſchichtliches Ereigniß mit erlebt, das zu den denkwürdigſten gehört.

Schiller iſt der Genius Deutſchlands, der Schutzgeiſt des deutſchen Volkes geworden, und er wird es immer mehr. Schiller ſelbſt hat gehalten, was er Poſa dem Don Carlos zurufen läßt: „Achte die Träume deiner Jugend!“ Alle Wandlungen, die das Leben und die Wiſſenſchaft in Schiller erzeugten, haben ihn nicht abgelenkt von dem heißen Thatendrang, der ſeine erſte Jugend entflammte. Die That und immer die That war's, die ſtets aufs Neue ſeine Begeiſterung entzündete, die That für das Vaterland und die Menſchheit, kein bloßes ſtilles Ausbauen der Empfindung und die Welt ihren Gang gehen laſſen. Es iſt gut und nöthig, auch unſerer Jugend immer wieder zuzurufen: „Achte die Träume deiner Jugend,“ die Träume von Menſchenwohl und Vaterlandsgröße. Laß dich nicht irren von der großthueriſchen Genußſucht, die die glühende Begeiſterung für Alles was das Leben lebenswerth macht, alle Hingebung für das Edle und Große, allen Opfermuth, als bloße Kinderkrankheit dir herabſetzen will. Wir müſſen im Leben lernen die gegebenen Verhältniſſe erkennen und aus ihnen heraus das Daſein neu geſtalten; wer ſich aber das Heiligthum der Begeiſterung entwenden läßt, hat ſein beſtes Selbſt aufgegeben und lebt nur noch ein fremdes Daſein.

Und noch eine große Lehre hat dieſe Jahrhundertfeier gegeben: Nachruhm iſt kein leerer Schall. So weit die Kunde von der Bildungsgeſchichte der Menſchheit reicht, gab es noch nie ein Feſt dieſem gleich. Nicht ſo bald wird einer erſtehen, der das Gleiche erringt, wer aber das Gute und Schöne wahrhaft liebt,

wird ſich freuen und in ſich genügen, daß er dem danken kann, der das Gute geſchaffen.

In zahlloſen Stuben hängt nun das Bild Schillers, es kann nicht ausbleiben, daß ſich die Wißbegierde immer mehr und immer weiter dem zuwendet, was der Mann mit dem mild ſchwärmeriſchen Ausdrucke ſeines Antlitzes war und leiſtete; die ihn bisher kannten, werden ihn neu kennen lernen und ſich in die Reinheit ſeines Weſens vertiefen, und Unzählige werden ſeine Worte zum Erſtenmal aufnehmen in ihr Herz.

Der Tag des 10. November wird, wir hoffen es, ein ſtändiges Feſt für alle Deutſchen bleiben, und wenn wieder die Jahrhundertfeier von Schillers Geburt über der Welt aufgeht, wer kann ermeſſen, in welchen großen weiten Kreiſen der verehrte Name heimiſch geworden. — Weß iſt das Bild, das neben Schiller hängen wird? Wir hoffen, es iſt ein ebenbürtiger Held der geſchichtlichen That, der die deutſchen Herzen mit Kraft und Liebe eint.

Fichte.

Denkrede auf Fichte.[1]

Es war an einem Frühlingstag wie heute, die Lerche ſchwirrte trillernd über den wogenden Feldern, der Kukuk rief vom Walde und vom blühenden Birnbaum am Bach ſchmetterte der Fink ſeinen fröhlichen Sang — da ſtand am Bache, hinter dem Elternhauſe im Dorfe Rammenau ein ärmlich gekleideter Knabe und hielt ein kleines Buch in der Hand. Er hebt es hoch, wie zum Wurf, aber ſchnell drückt er das Buch wieder an die Bruſt; er kann nicht davon laſſen. Der Vater, ein armer Bandweber mit mehreren Kindern, von denen der Knabe das älteſte, hat dieſem, weil er brav und fleißig, die wunderſame Hiſtorie vom gehörnten Siegfried vom Jahrmarkte zu Camenz heimgebracht. Aber das ſo wohlgemeinte Geſchenk wurde ein arger Verführer. Bibel und Geſangbuch wurden vernachläſſigt, in zauberiſchem Zuge folgt die Phantaſie des Knaben immer den kühnen Abenteuern des wohledlen Recken Siegfried.

[1] Gehalten bei der Jahrhundertfeier am 18. Mai 1862 im Viktoriatheater zu Berlin. Es war mir auch hier wieder das einleitende Wort gegeben, und folgten darauf Geſänge und zwei andere Reden, die die Univerſitätswirkſamkeit und die politiſche Bedeutung Fichte's näher darzulegen hatten.

Der Lehrer und der ſtrenge Vater ſchelten den einſt ſo freudig Belobten.

So ſteht nun der Knabe da und hält ſein Lieblingsbuch ans Herz gedrückt; drin in dem jungen Herzen aber dämmert es: thue ab Luſt und Neigung, die dich von dem Einen Nothwendigen, der Pflicht verführen. Die junge Hand faßt krampfhaft das Buch, der junge Arm hebt ſich — und mit aller Macht ſchleudert er das ſo zaubervolle, innig geliebte Buch in den Bach und ſieht es mit den Wellen davontreiben.

Hinter dem Hauſe des Bandwebers in dem kleinen Dorfe Rammenau übte ein ſiebenjähriger Knabe den kategoriſchen Imperativ, den zur ſelben Stunde Immanuel Kant im fernen Königsberg als Grundſatz alles ſittlichen Lebens lehrte — und der Knabe hieß Johann Gottlieb Fichte.

Es gibt eine Vorbildlichkeit im Daſein — ihr Gedenken wird nur oft im Gedränge der Erinnerung verwebt und verwiſcht.

Es iſt nicht immer eitel rückdichtender Mythus, wenn die Volksſage den Heroen vorbildliche Ereigniſſe und Handlungen in ihr Jugendleben hinein verſetzt.

Hier ſteht eine ſolche That im hellen Tag der Geſchichte.

Die Frühlingsſonne leuchtete in die flammenden Wangen des Knaben, der berufen war, noch manche wunderſam anmuthende Hiſtorie in den Strom zu werfen, und er ſollte keine äußeren kühnen Abenteuer vollführen, wie Held Siegfried — die ſittliche That iſt das Heldenthum der neuen Zeit — er ſollte mit der Macht des Geiſtes einen Recken beſiegen helfen, ſo unverletzlich,

aber noch kühner und gewaltiger, als der gehörnte Siegfried ſelbſt.

Im letzten Jahre des ſiebenjährigen Krieges, heute vor hundert Jahren, wurde Fichte geboren, und er ſtarb im Jahre 1814, als Preußen an der Spitze des deutſchen Volkes den erſten Akt ſeiner deutſchen Aufgabe glorreich vollzog.

Nicht volle 52 Jahre wurde Fichte alt. Und welch ungeheure weltgeſchichtliche Wandlungen innerhalb dieſes Zeitraums!

Die Raſtloſigkeit, die Kühnheit, die Zuverſicht, eine neue Welt nach den Geſetzen des reinen Gedankens aufzuerbauen; der immer neu ſich erhebende Muth — Alles, was dieſes Zeitalter auszeichnet, es hat in Fichte Perſon und Geſtalt gewonnen.

Wenn ein Dichter, ja wenn der höchſte Dichter, der Volksmythus, eine Geſtalt hätte ausempfinden wollen, um einen Typus der Zeitgedanken zu bilden, dieſe Geſtalt trüge die beſten Züge von Johann Gottlieb Fichte.

Von einem mildthätigen Vertreter des humanen Patriarchalismus unterſtützt, kam der Knabe in die Laufbahn des gelehrten Unterrichts; aber ſchon die Nachkommen des Wohlthäters vergaßen des patrimoniolen Schützlings.

Der große Plan einer Nationalerziehung, wie ihn der Philoſoph ſpäter aus der Erkenntniß allgemeiner Geſetze ſchöpfte, wer weiß, ob nicht Erinnerungen an die jugendliche Hülfloſigkeit einfloßen?

Nur wem die Schmerzen des Daſeins durch die eigene Bruſt gezogen, kann das erlöſende Wort und die befreiende That für Alle finden.

Der einzige unſterbliche Wohlthäter, deſſen Verbindlichkeiten kein Nachkomme vergeſſen kann, iſt der Staat, und der Dank gegen ihn beſteht darin, ein guter Bürger zu ſein.

Ein ruheloſes Daſein, wie es der ganzen fieberiſch bewegten Zeit eigen war, und vor Allem dem Deutſchen ſo traurig auferlegt war und noch iſt: da kein zwingender ſichtbarer Mittelpunkt des nationalen Lebens ihn anzieht und in ſeinen Kreis bannt — im Leben Fichte's ſteht es vor uns.

Wir Deutſchen müſſen ein Jeder aus ſich als Einzelner in ſich allein frei und ſelbſtändig werden. Darum iſt Zuſammenſchluß und Einordnung in die Gemeinſamkeit ſo ſchwer; erringen wir ſie aber — und wir werden und müſſen ſie erringen — ſo iſt unſere Einheit vor allen Völkern der Erde die höchſte; das gefeſtete, in ſich beſchloſſene Selbſtbewußtſein gliedert ſich auf zum reichſten und vollſten Gemeinbewußtſein.

Fichte ward und blieb frei und ſelbſtändig, mitten unter Noth und Kummer.

Von Leidensſtation zu Leidensſtation, bis ans Ende ſeiner Tage, ging er mit ſtolzer Zuverſicht aufrecht. Nur zweimal trat der Verſucher: Verzweiflung an ihn heran. Das eine Mal, als er ſein eigen Selbſt erhobend, der bitterſten Noth verfiel (1790 in Leipzig); das andere Mal, als er, der großen Geſammtheit hingegeben, Deutſchland nach 1806 verloren glaubte.

Nur kurz konnten ihn ſolche Verſuchungen anfaſſen, er bannte ſie hinweg durch den guten Geiſt lichter Erkenntniß.

Fremden Völkern mag unſer Gebahren ſeltſam erſcheinen: Vor drei Jahren ein in der geſammten Welt noch nie vernommener Jubel beim hundertjährigen Geburtstage eines Helden der Dichtkunſt; heute feiern wir einen Helden der Philoſophie. Man ſoll es aber wiſſen, im deutſchen Volke und die Völker um uns her: das eigne Selbſt des deutſchen Geiſtes ſetzt ſeine höchſte Macht darein, im Herzen die Gluth Schiller'ſcher Empfindungen zu hegen, und den Geiſt zu klären durch die Lichtgedanken der deutſchen Philoſophie, und deren edelſten Vertreter einer iſt — Fichte.

„Ich habe bei einer ſchwankenden äußeren Lage meine ſeligſten Tage verlebt .... im Studium der Kant'ſchen Philoſophie, welche die Einbildungskraft, die bei mir immer ſehr mächtig war, zähmt, dem Verſtande das Uebergewicht und dem ganzen Geiſte eine unbegreifliche Erhebung über alle irdiſchen Dinge gibt.... Ich bin jetzt überzeugt, daß der menſchliche Wille *frei*, und daß *Glückſeligkeit nicht* der Zweck unſeres Daſeins, ſondern nur *Glückwürdigkeit*."

So ſchreibt er ſchon 1790 ſeiner Braut, einer Nichte Klopſtocks, die mit ſchöner Tapferkeit bis an ſein Lebensende ihm getreu zur Seite ſtand.

In der Morgenfrühe, bevor der Tag für die Welt erwacht, ſitzt der Denker bei ſeiner einſamen Lampe, folgt den ſtrengen Weiſungen ſeines Meiſters Kant auf die ſteilen Schrofen des Denkens und *neue* Ausblicke thun ſich auf. Die Welt mit ihren tauſendgeſtaltigen Formen, mit dem Geräuſch ihrer Bewegungen iſt verſunken, weitab; es iſt ein ſtilles unhörbares Rieſeln

der Kräfte durch das All, und vor dem Geiſte ſteigen auf die Geſetze alles Lebens, entkleidet aller Schwere und Gebundenheit im Gegenſtande — es iſt tiefſtes Alleinſein, und doch im Mittelpunkte des Alls, **All-ein** nennt es unſere geiſtgeborne deutſche Sprache.

Nur wer einmal abgelöst geſtanden hat von Allem, womit Natur und Geſchichte ihn umdrängt, wer ſo **außer** der Welt ſein Selbſt gefunden, der hat ſich und die Welt in ihm **ſelbſt** gefunden.

Es gibt im Allerheiligſten eine innere Sonne, die aus ſich leuchtet und von keinem Wechſel des Zeitenlaufes abhängig iſt.

Fichte hat das reine Ich als Strahlenkern aller Erkenntniß und alles Daſeins gefaßt. Welche Wandlungen auch das eigene Leben und die Geſchichte der Zeit nehmen mochte, tief geborgen, unbewegt, lebt das freie reine Selbſt in ihm fort.

Es kann hier nicht der Ort ſein, das philoſophiſche Syſtem, ja nur die ſtrengere Faſſung ſeines Princips und ſeiner Methode auszulegen. Auch die Bedingtheit und Beſonderheit mancher Betrachtungsweiſe nach unſerer heutigen Anſchauung, kann nur genannt werden.

Der recht verſtandene Kultus des Genius, in dem wir heute ſtehen, erheiſcht ſeinem innern Weſen nach, daß man bei aller Verehrung — und Verehrung iſt Liebe zu einem Höheren — doch frei verharre. Der **Cultus** des Genius weiſt wie der **Genius ſelbſt** jede dogmatiſche Gebundenheit von ſich.

Die **Wahrheit** wird zu allen Zeiten neu erfaßt, die ewig reine Tugend bleibt aber die **Wahrhaftig-**

keit, und ein Held der rückſichtsloſeſten Wahrhaftigkeit, gegen ſich und die Welt, war Fichte.

Nicht als ein fertiges Gnadengeſchenk der Natur erhielt Fichte die Freiheit und Selbſtändigkeit. „Ich habe (ehedem) meine Seele die Farbe der Gegenſtände annehmen laſſen, die mich umgeben," bekennt er offen.

Er machte ſich frei.

Die Entwickelung ſeines perſönlichen Charakters und ſeiner Lehre, die Durchforſchung der Beweggründe ſeines Denkens und Handelns, um ſie abzulöſen von aller Leidenſchaft und aller Neigung und nur die ſtrengen Geſetze der Vernunft wirken zu laſſen — das war und blieb die Hauptaufgabe ſeines Lebens; ſeine Begeiſterung war eine Vernunftbegeiſterung, ſeine That nicht aus einer Herzenswallung, ſondern wie in der Sage Minerva, aus dem Haupte Jupiters entſprungen.

Der kühle, trotzige, ſchroffe, unbeugſame Muth, der alle Gegnerſchaft in der eignen Bruſt wie in der objectiven Welt bereits beſiegt hat und mit Gelaſſenheit ſeine ſelbſt geſtellte Aufgabe vollzieht, das iſt das Reſultat einer Sittlichkeit, die aus der Geiſtesklarheit entſprungen.

Dieſer That, wie ſie Fichte heiſchte und vollzog, iſt der thauige Schmelz der unvermittelten Naivität abgewiſcht; ſie hat aber dafür etwas von jenem wettertrotzenden erzenen Glanze. Die aus der Erkenntniß hervorgearbeitete That, einig mit ihr, nennt Fichte und nennen wir mit ihm, im wahren Sinne des Wortes die heilige That.

Er durchwandert zu Fuß die Länder, um ſeinen

Unterhalt zu ſuchen, nach Warſchau hin, von da nach Königsberg zu Meiſter Kant, veröffentlicht als Erzieher jene gewaltig eingreifende Schrift, „Kritik aller Offenbarung,“ kehrt wieder in die Schweiz zurück und hier in der erſten Zeit ſeiner beglückten Ehe ſchreibt er die „Beiträge zur Berichtigung der Anſichten des Publikums über die franzöſiſche Revolution.“ Es iſt darin ein Hauch wie in Schillers Wilhelm Tell. Wir athmen freie Alpenluft aus dieſen gedruckten Blättern.

Fichte, deſſen Forſchen auf die höchſten und ewigen Fragen des Menſchengeiſtes und ſeines Erkenntnißvermögens gerichtet iſt, faßt von ſeinem weitſehenden Standpunkte aus die Bewegungen des gegenwärtigen Lebens ſcharf ins Auge. Fichte gehört nicht zu jenen vornehmthuneriſchen Stubengelehrten, die die Ereigniſſe erſt dann als ihrer Betrachtung würdig erkennen, wenn ſie in längſt vergangenen Zeiten verrauſcht und vermodert ſind, die nur den ausgeſtopften Vogel für wiſſenſchaftsreif halten, nimmer aber den, der mit freiem Flügelſchlage durch die Lüfte ſauſt und tönt.

Und als ein größerer Poſa, der nicht blos von einem einzelnen Tyrannen, ſondern von der geſammten Fürſtengewalt die Gedankenfreiheit fordert — mit metallner Stimme ſpricht die Rede: „Zurückforderung der Denkfreiheit von den Fürſten Europas, die ſie bisher unterdrückten.“

Bei aller Schroffheit und nackten Schärfe verbleibt die offenkundige Geradheit, bei allem Feſtſtehen auf dem Boden des Zeitlebens doch der Hinweis auf die

tieferen Strömungen, die unter der Oberfläche hinfließen.

Es gibt Ciſternen-Menſchen und Quellen-Menſchen. Jene empfangen ihren Inhalt von der zufälligen äußeren Gunſt der Ereigniſſe, ohne die iſt Alles leer und dürr; die Quellen-Menſchen aber ſprudeln unerſchöpflich aus ſich ſelbſt und je tiefer ihr Urſprung, um ſo beſtändiger, von keinem Witterungswechſel abhängig, ihre Temperatur.

Fichte war ein ſolcher Quellen-Menſch, und es kann auch in dieſer Weiſe tiefdeutig erſcheinen, daß er das reine Ich zum Principe ſeiner Philoſophie machte. Seine Lehre war der Ausdruck ſeines Charakters.

Und wie das Meer der tiefſte Punkt auf der Erde, dahin Alles wieder zurückfließt, in das Unendliche, Unergründliche, das in ſich bewegt, keinem äußeren Ziele zuſtrebt, ſondern ſein Selbſt erfüllt; ſo iſt die reine Wiſſenſchaft dieſer tiefſte Punkt, dieſes Meer im Reiche des Geiſtes, dahin Alles wiederum mündet.

Die Wiſſenſchaftslehre Fichte's erſchien im Umriſſe. Er wurde als Profeſſor nach Jena berufen.

Sein Lehren war nicht ein bloßes Lehren, es war beſtändig eine That, mit vollem Einſatz ſeiner Charaktermacht und den Charakter ſeiner Schüler erweckend.

Er wollte, wie ein Zeitgenoſſe von ihm ſagt, große Menſchen machen.

Es iſt bekannt, wie er bald unter der Anklage des Atheismus, wobei aber, wie Fichte deutlich zeigt, kurz geſagt, ſeine Demokratie verfolgt wurde, ſeinen Lehrſtuhl aufgeben mußte.

Es iſt dieß eines der traurigſten Blätter in der Geſchichte des deutſchen Geiſtes.

Mannhaft ſtand er ſeinen Anklägern und ſie wurden durch ſeine Vertheidigung zu Angeklagten.

In der Unſtetigkeit getrieben, bewahrte er ſeinen Mannesmuth. „Da ich einmal keine Demuth beſitze," ſchreibt er ſeiner Frau, „ſo muß ich wohl ſtolz ſein, um mich durch die Welt durchzubringen." Und den kleinlichen Gehäſſigkeiten und Tadelſüchtigkeiten gegenüber bekennt er offen: „Ich bin nur zu gutmüthig und hingebend, vertraue mich den Leuten zu leicht an, halte ſie mir nicht ſtets genug vom Leibe, dann nehmen ſie ſich Ungebührlichkeiten heraus und ich muß ſie wohl in die Grenzen, die ſie nicht hätten verlaſſen ſollen, zurückweiſen. — Was hinter dem Rücken von mir geredet wird, das höre ich nicht, dies iſt die einzige Weiſe, um durch eine ſolche Lumpenwelt zu kommen. Endlich verſtummen doch alle Lügen, und dann ſteht die Wahrheit allein da."

Die neue civiliſirte Welt zündet keine Scheiterhaufen mehr an, daß die lichten Flammen in heller Lohe den Verfolgten verzehren; es gibt dafür ein geräuſchloſes Abgraben der Lebensquellen: Verleumdung, die den Ausdruck jedes reinen Gedankens im Voraus zu beflecken und zu verkehren trachtet; Aufſtacheln und Verbittern des Innern, daß der Verfolgte ſelbſt zu Ueberſchreitung ſeines Maßes gedrängt werde und die Verfolger dann triumphirend rufen mögen: Seht nun, er iſt doch der, als welchen wir ihn in ſeinen früheren Verhüllungen bereits erkannt. — Jetzt bewährte ſich die

im tiefſten Erkenntnißgrunde wurzelnde Charaktermacht Fichte's. Ohne Abweichung, wie ein im Firmamente leuchtender Stern, vollzog er ſeine ſtrenge Bahn.

Am Ende ſteht die Wahrheit allein da! Sein Wort bewährte ſich ihm.

Von Berlin, wohin er ſich gewandt und Schutz gefunden hatte, wurde er an die Univerſität nach Erlangen geſendet, und hier hielt er ſeine „Vorleſungen über das Weſen des Gelehrten und ſeine Erſcheinungen im Gebiete der Freiheit.“ Nur der darf ſich einen Gelehrten nennen, der, von einem Gedanken durchglüht, denſelben zur That umſetzen, oder in einer Geſammtdarſtellung vor der Welt aufzurichten berufen iſt. In dieſem Sinne ſpricht auch die achte Vorleſung ausſchließlich vom Regenten. Der Philoſoph als ſolcher iſt nicht der Geſetzgeber, aber der Geſetzfinder, er ſei der nicht ſo betitelte, aber in Wahrheit wirkliche Geheimrath im Geiſte des Fürſten und des Staatsmanns .....

Der ſtille folgentreue Aufbau des Weltlebens aus dem reinen Gedanken heraus war in Frage geſtellt; ein Heros hielt die Welt in ſeinem Bann.

Es kann nicht überraſchen, es iſt die ſtrenge Conſequenz, daß Fichte bei Wiederaufnahme des Krieges, 1806, ſein ganzes Sein einſetzen wollte. Er beklagt, daß ſein Zeitalter ihm nicht vergönnt, wie Aeſchylus und Cervantes, durch kräftige That ſein Wort zu bewähren. Jetzt aber, da er nur reden kann, wünſcht er, „Schwert und Blitz zu reden.“ Er erbietet ſich, das Heer zu begleiten; es wird abgelehnt, und nach

den traurigen Niederlagen verläßt er Berlin, er will nicht die ſchmachvolle Ehre, vom Kaiſer Napoleon empfangen zu werden.

Hier, und das iſt nun das Zweitemal in ſeinem Leben, erfaßt ihn die tiefſte Verzweiflung. „Ich glaubte," ruft er aus, „ich glaubte, die deutſche Nation müſſe erhalten werden, aber ſiehe, ſie iſt ausgelöſcht."

Aus der Tiefe des Jammers erhebt er ſich neu. Der Geiſt allein kann retten, der Geiſt allein iſt die unbeſiegbare Großmacht.

Nach Berlin zurückgekehrt, faßt er den Plan einer National-Erziehung, anknüpfend an die Methode ſeines unſterblichen Freundes Peſtalozzi.

Das iſt deutſch! Wir rufen es mit frohem Selbſtgefühl in alle Welt hinaus: das iſt grunddeutſch!

Nicht außer uns liegen die Rettungsmittel, in uns ſelber ſind ſie gegeben. Ein ſtarkes mannhaftes Geſchlecht ſoll erſtehen, ausgerüſtet mit Waffen, die kein Schlachtenſieger entwinden kann.

Das iſt der Punkt, in dem der Strahlenkern deutſchen Weſens aufleuchtet.

Man kann fragen: gibt es ein Normalmaß für die Idealkraft eines Volkes? Kunſt und Wiſſenſchaft, ſie allein ſind es nicht; die großen Ziffern der Boden-Produktion und des Gewerbfleißes, die Zahl der Schiffe, der Kanonen, der Soldaten zu Pferd und zu Fuß, ſie alle geben keine Norm für die ideale Tragkraft eines Volkes. Dieſes beſteht in dem Maße der begeiſterten Hingebung für die Jugenderziehung. Vor dem Richterſtuhle des höchſten Culturgerichts, wenn

die Völker alle herankommen, da wird es heißen: Zeige die Schaar der Jünglinge und Männer, die mit ausdauernder Hingebung und gelaſſener Selbſtaufopferung die Kindesſeelen hegen und bilden und mit allem Guten und Schönen erfüllen — Laßt ſie herankommen die Völker alle: die Britten, die Franzoſen, die Italiener! Deutſchland erhält unbeſtritten den Siegespreis der höchſten idealen Tragkraft.

Vom armen Dorfſchullehrer im abgeſchiedenen Gebirge, bis hinauf zu Fichte, der in Wahrheit Donner und Blitz ſprach, hier in dieſer Stadt, während die übermüthigen Franzoſen mit klingendem Spiel und Trommelwirbel durch die Straßen zogen — ſeht hin, es iſt eine heilige Schaar, die ſich vor uns aufreiht.

Ein Redner nach mir wird Wirkung und Bedeutung der „Reden an die deutſche Nation“ auslegen.

Nur ſei meiner Aufgabe gemäß noch geſtattet, darauf hinzuweiſen, daß nicht die äußere Autorität des berühmten Philoſophen dieſen Worten ſolchen Nachdruck gab; es iſt vielmehr, weil er immer aus dem tiefſten Urgrunde der Wiſſenſchaft ſchöpfte, und die ewigen Kräfte zur Wirkung in der Zeit aufrief.

Die Erhebung von 1813 kam.

Es iſt ein Ton aus Fichte's Bruſt in dem Aufruf an mein Volk König Friedrich Wilhelm des Dritten. Nicht nachweisbar, aber dem feineren Gehör vollkommen verſtändlich.

Und das Wort ward zur That.

Wenn es die höchſte Künſtlerfreude iſt, das innere Empfinden zur ſchaubaren Geſtalt werden zu ſehen,

ſie ward dem Philoſophen, der ſeine reinſten Gedanken in lebendiger Bewegung erſchaute. Er genügte ſich deſſen nicht, ſein Selbſt, ſein Ich wollte er einſetzen, That und Erkenntniß in Einheit hingeben.

Wieder wie ſo oft, mit der Feder in der Hand, machte er den Entſchluß vor ſich ſelbſt klar. Es muß nachgeleſen werden, in welcher reinen Andacht, ſtreng ausſcheidend alle bloße Neigungs-Beſtimmung, er ſein Wollen prüfte. Er erbot ſich abermals als Feldprediger mit ins Feld zu ziehen. Die Zeit war dazu angethan, einmal eine Erſcheinung zu geben, wie ſie die beglückteſte Dichterphantaſie nicht voller erfinden könnte; der glorreichſte Vertreter des reinen Gedankens inmitten des Heerlagers. Aber ſelbſt dieſe Zeit hatte noch nicht alle Formenſtarrheit beſiegt. Fichte mußte zurückbleiben, aber ſein Beſtes zog mit in den Krieg. Die zahlloſen Schüler, die ſein Wort nicht nur entflammt, ſondern auch durchleuchtet hatte, er führte kein äußeres Commando über ſie, aber ein inneres. Er ſchickte das höchſte Sittengeſetz ins Feld, er ſchickte den kategoriſchen Imperativ und vor ihm ſank der Imperator.

In der Nacht des 27. Januar 1814 ſtarb Fichte.

Wenn einſt wiederum deutſche Jünglinge und Männer zur Wahrung deutſchen Lebens ins Feld ziehen, der Geiſt Fichte's wird neu in ihnen aufleben.

Wohl uns aber, wenn es uns gegeben ſein ſollte, in friedlicher Entfaltung der Kräfte die reinen menſchheitlichen Ziele deutſcher Geiſtesbildung und thatenſtarker Einheit, wie Fichte ſie heiſchte, zu erringen.

Der Name Fichte's wird glorreich vor den Augen

aller Geſchlechter ſtehen und immer weiter hinaus dringen bis zu Dir Du Volk, das draußen wohnt in einſamen Thalen und an Bergeshalden. Er iſt aus Dir entſtammt und Du ſollſt aus dem Munde deiner Lehrer wieder heimnehmen ſeine tapfern Geiſtesthaten und wiſſen: Er war ein Mann gleich dem Baume an der Bergeshalde, deſſen Name er trägt, der in dürftigem Erdreich gradauf wächst, ſeinen Stamm einheitlich durchzieht bis zur Spitze, ſeine Wurzel iſt voll Leuchtkraft und die Saat, die er ausſtreut, zieht geflügelt und hellſchimmernd durch die Lüfte und ſenkt ſich nieder und gedeiht ſelbſt dort an ſteilen Felſenwänden, wohin nur des Vogels Flug zu tragen vermag.

Du Urkraft des deutſchen Volkes laß neue ſolche Stämme aus Deinem Grunde erwachſen und ſchaffe ihnen eine beſſere hellere Zeit.

Uhland.

Rede zum Gedenkfeste Uhlands

am 31. Januar 1863 im Victoria-Theater zu Berlin.

Er lebte ein reines, in sich beschlossenes Dasein. Geboren in Tübingen am Neckar am 26. April 1787, starb er daselbst am 21. November 1862, und nun steht sein Denkmal dort, wo er geboren ward und wandelte. Er bewahrte die alten und schuf seinem Volke neue Lieder. Er war ein gerader und getreuer Kämpfer für Freiheit und Recht. Er liebte sein Volk und sein Volk liebte ihn und wird ihn lieben in Ewigkeit. —

So mag geschrieben stehen im Buche der Geschichte. Sie gönnt nur spärlich Raum den Männern, deren Name nicht durch bunten Wechsel äußerer Thaten glänzt. Wir aber, die wir hier zum Gedenkfeste versammelt sind, die wir mit Ludwig Uhland den Athem des Lebens getrunken, sein Auge geschaut, seine Stimme gehört, denen die Thräne ins Auge drang bei der Kunde von seinem Tode — wir haben noch Anderes zu künden.

Es ist nicht eine Todtenklage, die wir anstimmen, ein Siegesgesang ist es.

Das Dichterauge, das sich geschlossen, leuchtet ewig, das Wort aus dem nun verstummten Munde verhallt nimmer.

Duſter und dumpf iſt der Hintergrund, von dem ſich die aus innerem Lichte leuchtende Geſtalt Uhlands abhebt.

Eine Geſchichte ohne Beiſpiel iſt uns Deutſchen beſchieden. Aus den Zeiten Friedrichs des Großen ſtammen die beiden Befreier: Leſſing und Kant; ihnen nach ſchreiten Schiller und Goethe, und aus ihnen Allen erfüllt ſich Geiſt und Gemüth des deutſchen Volkes mit dem Erhabenſten, das ſich ebenbürtig neben die Blüthe der griechiſchen Bildung ſtellt.

Von einem welterobernden Tyrannen niedergeworfen, wird dieſem Volke die Aufgabe, den Vaterlandsmuth zu bethätigen. Es erfüllt ſie glorreich.

Ließe ſich geſchichtlich folgerichtig Anderes denken, als daß nach zwei ſo großen Epochen des Geiſtes und der That ein machtvolles Nationalleben erſtehen mußte? Die Befreiungskriege und ihr glorreiches Ende, das war die feuerflüſſige Gußzeit, da der edelſte Metallgehalt im deutſchen Volke glänzend ſtrömte. — Was iſt daraus geworden?

Fragt die Geſchichte vom Wiener Congreß bis heute! Euer Blick ſenkt ſich!

Vergegenwärtigt euch das Leben Uhlands! Ich will es mit Einem Worte ausſprechen: Sein Leben iſt die Geſchichte des deutſchen Bürgergeiſtes der letzten fünfzig Jahre.

Im Morgendämmer der Cultur werden mythiſche Geſtalten zu Trägern von Epochen; im hellen Tage der Geſchichte treten klare, lebendige Erſcheinungen an deren Stelle.

Es war die schwere Zeit, da Metternich herrschte über Deutschland und die Vaterlandsfreunde duldeten, denen selbst die Klage versagt war. In seinem Prolog zu „Ernst von Schwaben“ am 18. October 1819 spricht Uhland:

Die noch jüngst des Landes Retter hießen,
Sie müssen flüchten an des Fremden Herd;
Und während so die beste Kraft verdirbt,
Erblühen wuchernd in der Hölle Segen
Gewaltthat, Hochmuth, Feigheit, Schergendienst.

Wohl ist viel Hochherzigkeit und Vaterlandssinn in den Kerkern geknickt und in die Fremde gestoßen worden; aber die beste Kraft des ganzen Volkes ist dennoch nicht verdorben. Deß ist Uhland vor Allen Zeuge.

Die verfehmte und doch in ihm heilig verbliebene Tugendmacht des deutschen Volkes, seine Selbsterhaltung durch Vertiefen in die Wissenschaft, sein Durchempfinden alles Dessen, was schön und herrlich in Natur und Geschichte, seine unverzagte Arbeit, dem Rechte Geltung zu verschaffen, sein unzerstörbarer Glaube an alles Gute, seine Zuversicht auf den Sieg des reinen Gedankens — nehmt, „alle Kraft zusammen, die Lust und auch den Schmerz,“ die der deutsche Volksgeist der letzten fünfzig Jahre in sich trug, fasset Alles zusammen und es steht in schlichter, persönlicher Gestalt vor euch und trägt den Namen: Ludwig Uhland.

Man kann sagen: Uhland hatte kein persönliches Leben. Die Ereignisse seines Lebens sind Ereignisse seines Volkes. In ihm war nichts von jenen jähen

Windungen und Brandungen des ſtürmiſch andrängenden ſubjectiven Genies. Er bot der Welt keine ſchroffe, eigen geartete fremde Perſönlichkeit, die ſich mit ungelösten, vielleicht unlösbaren Problemen abhärmt — in ihm hat ſich Das verkörpert, was feſt, klar und reif im Herzen des deutſchen Volkes ſteht, und ſo wurden die Schickſale ſeines Volkes ſeine eigenen Schickſale, wurde ſein Empfinden das Empfinden des Bürgergeiſtes, und ſo wurde Uhland der Volksdichter in der vollen Bedeutung des Wortes.

Er ſtieg nicht hinab in die niedere Empfindungsweiſe. Er faßte jenen unauslöſchlichen Sonnentag, der in der Seele eines Jeden leuchtet. Er verſenkte ſich in die Tiefe der Pſyche, die überall dieſelbe und überall das Beſte in ſich birgt. Denn nicht, was den Gebildeten oder Geniebegabten vor Anderen auszeichnet und abſcheidet, iſt des Menſchen Höchſtes; ſondern die Subſtanz deſſen, was er gemein hat und was ihn gleich macht mit der Menſchheit, mit ſeinem Volke, das iſt des Menſchen Höchſtes.

In der Tiefe fließen jene reinen Metalladern, wo man nichts mehr weiß von den Grenzſcheidungen und Markſteinen auf der Oberfläche. — Und wieder emporgetragen in den hellen Aether, tönte in Uhlands Seele jener hehre Glockenton aus der „verlorenen Kirche,“ der die Lüfte durchklingt.

Correcte Empfindung — das iſt der Grundcharakter der Uhland'ſchen Dichtung. Seine Lieder ſind ſchlicht, wie die Blume auf der Wieſe, wie die Roſe am Hag, einblätterig und offen bis ins Herz hinein. Ohne Selt-

ſamkeit, weder überſchwänglich noch vernüchtert, im natürlich ſich fortbewegenden Rhythmus des Gedankens, in reiner Ebenmäßigkeit und in klarer Durchſichtigkeit des Ausdrucks; im Verſchmähen aller Effektflitter und aller Ueberladung, die ſich gern für Energie und Fülle ausgibt; im Zurückhalten alles Deſſen, darin noch das Chaos waltet und dem Künſtlergeiſt noch nicht das ſchöpferiſche: „Es werde Licht!“ gegeben iſt; in der Gediegenheit und prunkloſen Ehrenfeſtigkeit, die den Wandel des ſchlichten deutſchen Mannes kennzeichnen — in allen jenen Eigenſchaften, die die ſittliche Beſonderheit des deutſchen Volkes ausmachen und aus ihnen heraus ſchuf und bildete Uhland ſeine dichteriſche Beſonderheit.

Und wie das deutſche Volk, ſo bewahrte der Dichter ſeine eigenſte Natur mitten unter Druck und Verfolgung.

Es iſt ein wunderſamer Segen und ein ſtrahlendes Siegeszeichen, daß das Menſchenherz, und das deutſche Herz vor Allem, inmitten von Jammer und Sorge um das große Nationalleben noch jubelnd empfindet, wie der Frühling ſproßt, das Herz des Jünglings und der Jungfrau von Bangen und Seligkeit der Liebe bewegt iſt, die Traube reift und heller Sang und Klang beim Wein erſchallt.

Das deutſche Lied iſt die Lerche, die ſich aufſchwingt aus der Furche in den freien Aether.

Laſſet uns einen Uhlandstag leben!

„Die linden Lüfte ſind erwacht,“
„Es blüht das fernſte tiefſte Thal,“

und in der erſten Morgenfrühe wandert eine gedrungene Männergeſtalt über die Neckarbrücke. Der Mann hat nichts von der Apollogeſtalt Goethe's, nichts von dem adlergleichen Aufſtreben Schillers; das bartloſe Antlitz iſt fein geformt, im Profil nicht ohne Aehnlichkeit mit dem Friedrichs des Großen; das blaue Auge leuchtet mild, die ſchwere Lippe iſt nicht ohne Strenge. Auf dem Haupte voll ſchlichten blonden Haares ſitzt eine einfache Mütze. Wer dem Manne begegnet, hält ihn für einen braven werkthätigen Bürger. Es iſt Ludwig Uhland.

Unſer Neckarthal bietet nicht große, gewaltige Eindrücke wie die nahen Schweizeralpen, aber unſer Dichter empfindet in ihm ſein Alles.

„Nie erſchöpf' ich dieſe Wege,
Nie ergründ' ich dieſes Thal,
Und die altbetretnen Stege
Rühren neu mich jedesmal."

Das geſchäftige Leben des Tages iſt erwacht und bewegt ſich auf der Landſtraße. Der Dichter zieht dahin, er hat kein Ziel, der Weg iſt ihm Ziel. Er ſegnet das Kornfeld und wünſcht ihm der Blumen

„Nur ſo viel die Aehren ſchmückt
Und dein kleiner Enkel pflückt."

Sein ſelbſt vergeſſend ſteht der Dichter ſtill. Da blüht eine Blume am Rain, ein Thautropfen ruht in ihrem Kelche, ein Sonnenſtrahl fällt darauf und das ſonnenhafte Dichterauge betrachtet die Blume und den Tropfen und ſiebenfarbig erglänzt es vor ihm, und in

ſeiner Seele ſteigt auf die unerſchöpfliche Wonne der Natur und das Wehe ihrer Vergänglichkeit und fügt ſich zu melodiſchen Worten. Und dieſe Blume hier am Wege blüht nun ewig und der Thautropfen verſiegt und der Sonnenſtrahl erliſcht nimmer — ſie blühen und glänzen und leuchten im Dichterworte, und der Blick des Dichters iſt ewig darauf gerichtet, und wird zu unſerem Blicke; wir ſehen aus ihm, und Alle, die nach uns kommen, ſehen aus ihm.

Und weiter im feſten Schritt wandert der Dichter. Es ſingt die Nachtigall im Buſch, es ſingt der Hirtenknabe am Wieſenrand, derweil die Kühe ſchnaubend das thauige Gras abweiden. Plötzlich verſtummt der Knabe; die Vögel ſingen fort, in den Lüften und auf den Zweigen; der Menſch aber gehört der Gemeinſchaft — der Hirtenknabe ſieht einen Leichenzug. Sie tragen einen Menſchen zu Grabe.

Der Dichter empfindet und hält feſt das Singen und das Verſtummen des Hirtenknaben, ſeine ungeweinte Thräne, ſein abgebrochenes Lied — ſie ſind aufgenommen in die Ewigkeit des Dichterwortes.

Der Dichter entblößt ſein Haupt, die Frühlingslüfte kühlen ſeine heiße Stirne und tragen hinweg alle Schwere. Er zieht friſchgemuth weiter.

Der Apfelbaum, der ſo „wundermilde Wirth," der im Herbſte den Durſtigen labt, blüht am Wege, der Ackersmann arbeitet im Thale, der Winzer am Berge,

„Solche Düfte ſind mein Leben,
„Die verſcheuchen all mein Leid:

„Blühen auf dem Berg die Reben,
„Blüht im Thale das Getreid'."

Der Dichter ſteigt die Höhe hinan und hört das einſame Jodeln und Jauchzen des Knaben vom Berge. Der kann nicht in Worten ſagen, was ihm das Herz bewegt in Luſt und Kampfesmuth. Der Dichter ſingt aus ſeiner Seele und erlöst die gebundene Empfindung.

Seht, das iſt des Dichters heiliger Beruf!

Blume und Baum kann nur blühen und Früchte tragen; der Ackersmann, der Winzer, der Hirtenknabe, der Wanderburſch — der Geiſt, das Herz regt ſich in ihnen; nur flüchtig abgebrochen, unartikulirt können ſie davon Kunde geben. Der Dichter heißt die flüchtige Empfindung ſtehen, die abgebrochene ſich rhythmiſch anſchließen an Grund und Folge; er artikulirt und gliedert den Naturlaut.

Der Dichter ruht unter einem Baume:

„In Gras und Blumen lieg' ich gern,
„Wenn eine Flöte tönt von fern,
„Und wenn hoch oben hin
„Die hellen Frühlingswolken ziehn."

Er gedenkt ſeiner ſtillen Liebe:

„Da möcht' ich rings dir zeigen
„Die Welt im Frühlingsſchein,
„Und ſprechen: wär's mein eigen,
„Da wär' es mein und dein."

Ein Athem der Erde von jenem Ruhen an ihr iſt in die Lieder Uhlands gedrungen, und wer je im Graſe liegend träumend und ſehnend hineinſchaute in die

deſſen Frühlingswolken, und wer da die Lieder Uhlands in die Seele genommen, in deſſen Herzen klingt und blüht und funkelt es bis an den Tod.

Der Vogel fliegt zu Neſte, der Ackersmann hebt den Pflug aus der Furche und kehrt heimwärts, wo der abendliche Rauch zum Himmel aufſteigt, der Hirte treibt die Heerde zu Dorfe; auch der Dichter kehrt heim in ſein rebenumzogenes Haus.

Sei dein Geiſt auch noch ſo treu daheim im All und in Allem — es läßt ſich nicht ununterbrochen weiter leben im All; aber die Seele hält es feſt.

Auf dem Thorthurm des Städtchens ſitzt ein Gefangener und ſchaut durch die Gitterſtäbe hinaus ins Freie. Des Dichters Seele drängt ſich zu ihm hinan und ſingt, was dieſer Blick, dieſe gepreßten Lippen kundgeben, er ſingt das „Lied des Gefangenen im Frühling.“

In der Schenke ſitzen fröhliche Geſellen beim Wein. Der Dichter zecht und ſingt mit ihnen.

Und in der Einſamkeit der ſtillen Nacht erſcheint ihm das Bild des Königs, der die ſangesreiche Bruſt des Dichters mit dem Schwerte durchbohrt, und er ſingt „des Sängers Fluch.“ Aber Haß und Zorn beklemmen ihm die Seele und vor ihm ſteigt auf die Geſtalt eines Königs auf dem Thurme, der in die „goldene Schrift durch den Sternenraum“ hinein ſprechen kann:

„Für Alle hab' ich geſorgt und geſtrebt,
„Mit Sorgen trank ich den funkelnden Wein;
„Die Nacht iſt gekommen, der Himmel belebt,
„Meine Seele will ich erfreun!“

Der das Lied vom Hirtenknaben geſungen hat, er ſingt das Lied vom tranniſchen wie vom edlen König. Offen liegen alle Seelen.

Ein Dichtertag iſt auch ein Allerſeelentag.

Und der Dichter forſcht, von wannen dem Menſchen das geworden, was immer neu in ihm auflebt. Wo iſt der Quell?

Es iſt ihm nicht durch fremde Offenbarung geworden, er hat ihn in ſich gefunden.

Die Lieder, mit denen deine Mutter dich in Schlummer geſungen, ſie ſind mit ihrem Hauche, mit ihrem Tone zu deiner Seele geworden. Es iſt die Sprache, es iſt der Geſang deines Volkes, der in dir ruht.

Uhland ging dem Volksliede nach. Er lauſchte den Regungen des Volksgemuthes im Leben und erforſchte ſie in alten Aufzeichnungen.

Die Wiſſenſchaft iſt die gefriedete Burg des Geiſtes, die, ewig unbezwinglich, ſich das deutſche Volk mit der Arbeit von Jahrhunderten auferbaut hat. Uhland war ein Hochſtgebietender in der Burg der Wiſſenſchaft vom deutſchen Geiſte. Er durchdrang die geheimnißvollen Zauber der Vergangenheit und „ſeine Fee hieß die Freiheit und ſein Ritter hieß das Recht.“ Er lebte ſich ein in die Romantik. Ob einem alten Buche ſitzt er Nächtens, aber

„Durch ſeine Zeilen windet
„Ein grüner Pfad ſich weit
„Ins Feld hinaus und ſchwindet
„In Waldeseinſamkeit.“

Weil Uhland den echten Ton des Volksliedes in ſich trug, konnte er die nie verhallenden Geſänge feſthalten und mehren. Es iſt ein Geſetz der Tonbewegung, daß wenn man auf einer Geige einen beſtimmten Ton angibt, derſelbe Ton aus der Saite einer offen ſtehenden Harfe heraustönt.

Die deutſche Bildung und die deutſche Poeſie vor Allem hat aus dem claſſiſchen Alterthum, aus Griechenland und Rom ſich neu erbaut. Die Menſchheit und ihre Cultur iſt eine Einheit. Aber im Anfange unſeres Jahrhunderts lernte die deutſche Nation zuerſt auf den Schlachtfeldern, wie fortan immer mehr in Wiſſenſchaft und Kunſt den großen Tempelſpruch von Delphi auf ſich anwenden, und das Leben wie Dichtung und Wiſſenſchaft riefen: „Erkenne dich ſelbſt!“

Jenſeits der Lehre, jenſeits der Uebertragung großer Culturerbſchaften muß der Einzelne wie ein ganzes Volk ſein eigen Selbſt wiederfinden, zur Naivität der eingebornen Urſprünglichkeit zurückkehren, aber zu jener geklärten und erfüllten Naivität, die die großen Errungenſchaften der Cultur nunmehr als Naturgeſetze in ſich trägt.

Das Volkslied, das Uhland ſchuf, hält den Grundton des frei ausathmenden Naturlautes; aber dieſer Naturlaut iſt harmoniſirt vom Kunſtgeſetze, und das Geſetz iſt ihm kein fremdes — es iſt erfüllt in ihm.

Die Volkslieder Uhlands haben nichts vom Stottern und Lallen der Kinderempfindung und ſind doch kindesrein, ſie ſind nicht zurückgeſchraubt in verſchollene Ausdrucksweiſen, die allein als volksthümlich gelten ſollen

— jede Zeit hat ihre neue Formgebung, nur muß ſie dieſe zur Reinheit ausbilden.

Die ungefälſchte Empfindung des Volksgemüths hat ihre Wurzel im Hiſtoriſchen. Aber Stamm, Zweige und Wipfel ſetzen immer neu an und entfalten ſich in Licht und Luft des heutigen Tages. Und wie die Sonne über uns ſo hell und klar wie am Tage der Schöpfung und in jenen vielgeprieſenen Zeiten, da ſie des deutſchen Reiches Herrlichkeit beſchien und von Schild und Helm und Panzer der mannhaften Recken widerblitzte, ſo hell und warm iſt mit jedem neuen Tage die Sonne über uns und die Sonne der Empfindung in uns.

Vom Geiſte des Lebens erfüllt, des gegenwärtigen, friſch quellenden, verſenkte ſich Uhland in die Geſchichte der Vergangenheit, und der wunderthätige Dichtergeiſt ſprach zu den verfallenen Burgen auf Bergeshöhen: Richtet euch wieder auf! und rief hinab in die kühlen Grüfte zu den ſtarken Rittern, den ſittigen Frauen und minnigen Jungfrauen, auf daß ſie zu neuem Leben erwachen.

In ſeiner Tage Morgen, ſagt der Dichter, lag er in Nebne ganz verborgen, und was Anderen nur Traum iſt, vor ihm ſteht es feſt:

„Die Schatten, die ich ſehe,
„Sie ſind wie Sterne klar."

Die Vergangenheit lebt auf in der Dichtung, aber die Gegenwart ſchafft neues Daſein.

Und weiter, bis zurück ans Ende der Tage, wo die Sage in wallenden Nebeln über den mächtigen

Bergen mit ihren unbetretenen Wäldern ruht, hinan zur deutſchen Götterſage drängt das „Erkenne dich ſelbſt!“ den deutſchen Volksgeiſt und einen ſeiner berufenſten Boten: Ludwig Uhland.

Auch der Menſchengeiſt, der Nationalgeiſt hat, wenn man ſo ſagen darf, ſeine geologiſchen Bildungen. Der tiefe felſige Untergrund beſtimmt mit die grüne Decke, darauf die Blumen blühen und die Bäume ſich emporſtrecken im Lichte des heutigen Tages.

In ſeinen Sagenforſchungen hat Uhland die beiden großen Seiten unſers Daſeins: Naturleben und Geiſtesleben, in Thôr und Wodan ausgelegt.

Seht euch von hier aus noch einmal die Dichtungen Uhlands an, ſeine Frühlings- und Liebeslieder, ſeine Romanzen und Balladen, und ihr ſeht den tiefen, ins Unendliche ſich dehnenden Hintergrund, daraus die einzelnen Bildungen hervorſchießen. Die Erde, der feſte Boden der Geſchichte, die im Aether ſich ſchwingenden, auf und ab im Geben und Empfangen ſich bildenden Elemente — ſie bereiten die Atmoſphäre, darin die Völker und der Menſch ihre Tage ausleben, denkend, ſchauend, handelnd, geſtaltend. Jeder trägt ſein eigen Leben in ſich und iſt doch eingefügt in das All der Natur und Geſchichte.

Es iſt keinem Menſchen gegeben, die Geſammtheit ſeiner Erkenntniß, ſeines Wiſſens, ſeiner Empfindung in feſten Geſtaltungen voll auszuprägen. Aber je größer der Geſichtskreis, je ahnungsweiter das Unausgeſprochene, eine um ſo tiefere Seelenhaftigkeit wohnt dem Einzelnen inne.

Der Jäger kommt aus dem Walde in die Stube;

er bringt die Feldluft mit: wir athmen den freien Hauch des Waldes, des weithin sich dehnenden, aus dem Luftkreis, der an ihm haftend ihn umgibt.

So auch die einzelnen, in sich abgeschlossenen Gestaltungen und Stimmungen, wie sie in den Dichtungen Uhlands an uns herantreten. Die weite, grose Atmosphäre, aus der sie heraustreten, haftet an ihnen und mutbet uns an, daß wir am Begrenzten und Umschlossenen das Unbegrenzte, unfaßlich Weite selbstthätig herausfühlen.

Und fassen wir die einzelnen Stimmungen und Bilder zusammen, dann erkennen wir, daß der Wohlklang und die innere Rhythmik der Gedankenbewegung aus dem Wohlmaß der erfüllten Natur des Dichters stammt und ihm wird, was er beicht:

„Doch vielleicht, wer stillem Deuten
„Nachzugeben sich bemüht,
„Ahnt in einzelen Gestaltungen
„Größeren Gedichts Entfaltungen
„Und als Einheit im Zerstreuten
„Unseres Dichters ganz Gemüth."

Zur reichsten Kunstform trieb es Uhland. — Im Drama erschließt sich die Vielfaltigkeit des Daseins, Kampf und Widerstreit und innere Sühnung in schaubaren, selbständig bewegten Gestalten. Es ist ein neuer Ton in den Uhlandischen Dramen „Ludwig der Baier" und „Ernst von Schwaben."

Wenn unser Theater wiederum ein Tempel wird,

in dem man nicht Zeitvertreib, ſondern die Weihe reiner Empfindung zu empfangen bereit iſt; alljährlich müßte es ein Feſt ſein, die Dramen Uhlands neu vor Augen zu ſehen und ihre grundklare Empfindung mit friſcher Andacht in die Seele zu nehmen.

Die beglückendſte Liebe war Uhland geworden:

„Du biſt nun mein und einzig mein!
„Es ſchlummern Alle dieſe Stunde,
„Nur wir noch leben auf der Welt,
„Wie in der Waſſer ſtillem Grunde
„Der Meergott ſeine Göttin hält!“

Ein ſtill umhegtes Daſein war ihm gegeben. Der Dichter iſt einſam. Das Volk unſerer ſüddeutſchen Heimath nennt ein Stimmungslied ein „einſam Lied.“ Der Dichter iſt einſam, aber in ihm und vor ſeinem Auge iſt die weite Welt. Mit ſeiner Liebe allein kann er rufen wie Hirt und Hirtin auf dem Berge:

„Wir ſehn in die weiten Lande
„Und werden doch nicht geſehn.“

Aus dem ſtillen Alleinſein mit dem Genius, wo ſich die Geſtalten aufthun und das leiſe Rieſeln und Wogen der Empfindung feſtgehalten wird, trat Uhland hinaus in den Kampf des Tages um Recht und Geſetz.

Von 1819—26 und von 1833—38 ſaß er in der württembergiſchen Kammer. Er war ohne politiſchen Ehrgeiz und konnte mit den Worten ſeines „Ludwig der Baier“ von ſich ſagen:

„Daß ich berufen ward, ich ſucht' es nicht, —
„Doch iſt's geſchehn; es war ein ernſter Ruf,
„Ein ſolcher, dem der Mann gehorchen muß."

Das Vaterland war frei von fremder Unterjochung. Nun galt es, gegen die unholden Mächte im Innern das Geſetz feſtzuſtellen.

Draußen lockt der Frühling und heller Sonnenſchein — der Dichter ſitzt im Ständehauſe und bannt hinweg, was ſo traut ihn anmuthet; er ſchafft die Schönheit des geſetzesfreien Bürgerlebens, er ſpricht ſich heiß im Kampf und wird nimmer müde und verzagt.

Uhland ſprach ſelten, er ſaß meiſt mit verſchränkten Armen da, den Kopf zurückgelehnt, treu zuhörend. Er war kein glänzender behender Redner, das Wort rang ſich ihm ſchwer von der Lippe und erſt im Verlauf der Rede ſtrömte es mächtiger und erklangen jene ſchwertſcharfen Worte. Er war kein Fintenkämpfer. Von ſeinem Ahn wird erzählt, daß er in der Schlacht bei Belgrad (1688) einen Schwabenſtreich geführt, wie ihn der dichteriſche Nachkomme ſo ſchön verherrlicht. Auch der Geiſteskämpfer Uhland faßte das Schwert mit beiden Händen und hieb den Gegner mitten durch.

Schiller hat uns das große Gedicht von Wilhelm Tell gegeben, wie ein ganzes Volk und Einer vor Allen ſich befreit von fremder Tyrannei. Was aber thut Tell nach dem errungenen Siege? Es gilt, nach der großen geſammten That die kleine und einzelne zu vollziehen, die ſtrenge, glanzloſe Arbeit in Bethätigung der Menſchenliebe. Mit dem Siege über die Tyrannei iſt nichts

gewonnen, als der Boden iſt frei, darauf nun das Reich des Rechts, der Schönheit und Liebe zu erbauen iſt.

Uhland nimmt das Gedicht ſeines großen Landsmannes vom unteren Neckar wieder auf und führt es weiter. Er ſchildert, wie Tell fürder lebt, und auf den Dichter ſelbſt läßt ſich der Spruch zurückwenden:

„Der iſt ein Held der Freien,
„Der, wenn der Sieg ihn kränzt,
„Noch glüht, ſich dem zu weihen,
„Was frommet und nicht glänzt.“

Tell findet ſeinen Tod bei der Rettung eines Knaben aus dem wilden Bergſtrom. Gibt es einen ſchönern Tod eines Helden nach dem errungenen Siege, als dieſen? Er rettet die Jugend, die Zukunft des Vaterlandes, und ſinkt dafür in den Tod.

Auch Uhland war einer der Retter der deutſchen Jugend, daß ſie nicht in Verzweiflung und Haß oder feige Genußſucht verſank jenſeits des Sieges über Geßler-Napoleon.

Im Kampfe für das Recht ſeines Heimathlandes ward Uhland ein politiſcher Dichter, und ſo oft und wo auch ein Verfaſſungskampf ſich erneut, da tönt die Stimme Uhlands drein wie der Mahnruf eines Sehers.

Die Jahre rauſchen dahin; ſie ließen dem Dichter die Jugend des Geiſtes und des Körpers, und ſeinem klar milden Auge erſchien nun die neue Herrlichkeit und Größe und Einheit des deutſchen Volkes. Er zog als Erwählter ſeines Volkes gen Frankfurt im Früh-

ling 1848 zum erſten deutſchen Parlament in der Paulskirche. Er harrte aus bis zu jener ſchmerzlich großen Stunde, da er mit ſeinem Freunde Albert Schott den Präſidenten Wilhelm Löwe-Calbe geleitete und ſich wie ein Schild den Waffen gegenüberſtellte, die den letzten Reſt des deutſchen Parlaments aus einander ſprengten.

Mit dieſem Gange endete Uhland ſeine öffentliche politiſche Wirkſamkeit.

Es iſt vor Allen auch der Vertreter ſeiner Freiheit, den Deutſchland feiert. Der Mann, der das Leben der Natur und Geſchichte, die Regungen des Gemüthes ſo rein und klar durchempfunden, er hat auch die Freiheit gekundet im Leben wie im Worte, und er gab ihr die Weihe ſeiner Seele. Er war der Freund ſeines Volkes, kannte ſein Herz, verſtand ſeinen Geiſt; er war der vertraute, geliebte, mit aller Herzensinnigkeit gehegte Freund und ward — auf daß Nichts an ihm vermißt werde — der lautere Vertreter ſeiner höchſten Freiheitsgedanken.

Wie viel tauſendmal hat Uhland ſeine Lieder ſingen hören aus dem Munde ſeines Volkes. Wenn jetzt der Waldgeſelle, der Wanderburſch und die Jungfrau auf dem „Schifflein" eine Weile beiſammen ſaßen, bis ſie das andere Ufer erreicht, ſie waren eins, denn ſie konnten zuſammen anſtimmen das Lied Uhlands. Er hat bei Lebzeiten erfahren, daß ſeine Seele geworden zur Seele ſeiner Volksgenoſſen. Er war der gute Kamerad des deutſchen Volkes, er ging mit ihm „in gleichem Schritt und Tritt," und das ganze deutſche Volk, jeder Einzelne empfindet bei Uhlands Tod:

„Ihn hat es weggeriſſen,
„Er liegt mir vor den Füßen,
„Als wär's ein Stück von mir." —

Seit den erſten volltönenden Kundgebungen ſeines Dichtergemüthes hat Uhland wenig neue Gebilde geſchaffen.

Er lebte ſeinem Volke. Er ſchuf keine neuen dichteriſchen Ideale, er ſelbſt ward zum Ideale, zur Normalnatur ſeines Volkes.

Heil dem Volke, das in Wahrheit ausrufen kann: Seht! Das Beſte, was ich ſein möchte und werden muß, es iſt lebendig erſchienen in einem ganzen, tiefſtreuen und reinen Menſchen!

Das deutſche Volk hat ſeine glorreichſten Ideale in ſeinen Gelehrten und Dichtern, denn die deutſche Freiheit ſtammt aus der Bildung, und Niemand wird ihre Macht gewinnen, dem nicht Bildung und Sittlichkeit zur Seite ſtehen.

Uhlands Gemüth wurzelte tief im Heimathsgefühle und er liebte das ganze große untheilbare deutſche Vaterland mit ſeiner ganzen großen ungetheilten Kraft. Er ſprach die tiefſten Regungen und den Grund ſeiner eignen Seele aus, und es war die Seele des Volkes, die er kundgab. Er war kindhaft harmlos und trug ein großgeſinntes Mannesherz in der Bruſt. Sein Empfinden war lind und zart, ſein Denken ſcharf und klar. Er war dem Scherze hold und voll heiligen Ernſtes. Die ſüßen Schauer der Natur und der Frauenliebe durchhauchten ſein Gemüth, und er ſtand als Mann

im Kampfe ohne Wanken und ohne Nachſicht gegen Lüge und Halbheit. Er kannte die Ränke der Bosheit und Knechtungsſucht, und blieb keuſch, offen, rein und vertrauend. Er ſah die Hoffnungen ſinken und hielt die Hoffnung aufrecht. Er flammte in Begeiſterung auf und war von gelaſſener Ausdauer. Er verband „des Jünglings Feuer mit des Staatsmanns Beharrlichkeit.“ Er durchlebte die Vergangenheit und wirkte in der Gegenwart. Er war des Wiſſens voll und blieb ein ſchlichter Bürger. Er trachtete nicht nach Beifall und gewann den höchſten Ruhm. Er war ruhmgekrönt und kein Mühen war ihm zu klein. Er wußte „der Leier zarte Saiten und des Bogens Kraft zu ſpannen.“ Er war „ein Sänger und ein Held zugleich.“

Dem ſtreitbaren Sänger nach wird das deutſche Volk ſingend kämpfen, die ganze Fülle ſeines Gemüthes muß es bewahren und den Kampfesmuth bewähren.

Böſe Menſchen haben keine Lieder! Die Böſen, die Feinde der Freiheit und des Vaterlandes, die Feinde des Menſchenrechts und der Menſchenliebe — ſie haben keine Lieder.

Es wird Niemand ſiegen in Deutſchland, in deſſen Reihen man nicht rufen kann: Hie Uhland und ſein Wort!

Wir rufen es, und das ganze in Sittlichkeit, Recht und Freiheit in ſich geeinte Deutſchland ruft es mit uns und wird einſt — wenn unſere Stimmen vielleicht verſtummt ſind — vor der aufgerichteten Volkseinheit rufen:

Hie Uhland und ſein Wort!

Johann Peter Hebel

und der

Hebel-Schoppen.[1]

[1] Gartenlaube, 1860.

Man erzählt von den beiden Brüdern Schlegel, daß ſie einſtmals eine gar vortreffliche Anekdote vortragen hörten.

„Friedrich,“ ſagte Wilhelm zum Bruder, als ſie allein waren, „Friedrich, laß mir dieſe Geſchichte! Laß mich ſie gelegentlich anbringen.“

„Nein, du kannſt ſie nicht erzählen wie ſich's gehört.“

„Laß mir ſie. Du haſt ſchon lange meine ſilberne Doſe beſitzen wollen — gut, hier iſt ſie; behalte ſie und laß mir dafür dieſe Geſchichte als mein Eigenthum.“

Der Handel wurde abgeſchloſſen. Nicht lange darauf gab ſich Gelegenheit, daß Wilhelm die anmuthige Anekdote in einer Geſellſchaft erzählte. Friedrich ſpielte dabei mit der ſilbernen Doſe in der Hand; aber kaum war Wilhelm in der Hälfte der Geſchichte, da rief Friedrich:

„Da — da haſt Du deine ſilberne Doſe wieder. Du verdirbſt die ganze Geſchichte! Ich werde die Sache berichten, wie ſich's gehört.“

So geht die Sage von den beiden Brüdern Schlegel, und in der That, es gehört zu den peinlichſten Empfindungen, eine gute Geſchichte verkümmert erzählen zu

hören. Worin aber beſteht eigentlich die Kunſt, eine Anekdote gehörig zu erzählen?

Wir haben in Deutſchland ſogar große Geſchichtſchreiber, ſie können ſehr ſchöne, ſehr tiefe Betrachtungen anſtellen über den grobkörnigen Charakter Blüchers und über den diplomatiſchen Napoleons, aber den einen und den andern ſchildern, daß ſie vor uns ſtehen, ja nur eine Thatſache aus ihrem Leben ganz plan und ſchlicht erzählen, daß wir ſie miterleben — das vermögen ſie nicht, und weil ſie das nicht im Stande ſind, thun ſie groß und ſagen, es ſei unter ihrer Würde Anekdoten zu erzählen.

Allerdings ſind das die beſten Anekdoten, die ſich mündlich weiter verbreiten: ſie werden in der Regel bei Flüſſigem, ſei es Bier oder Wein, genoſſen, und bleiben ſelbſt flüſſig in der mündlichen Tradition, geſchrieben werden ſie leicht ſtockig und abgeſtanden. Es gibt aber doch auch einen geſchriebenen Vortrag, in dem man ſo zu ſagen den Ton der Stimme hört; die Buchſtaben ſind die gleichen, und doch hört man bald den leiſen geheimnißvollen Klang, bald den vollen Einſatz der Stimme; man merkt die Kunſtpauſen, die zur nöthigen Spannung gemacht werden, man ſieht das ſchelmiſch vergnügliche Auge des Erzählers, ſeine wechſelnden Geberden, ohne daß er dabei in ſchauſpieleriſchen Vortrag kommt.

Der beſte Erzähler dieſer Art, ja das unerreichte Muſter eines ſolchen iſt Johann Peter Hebel, bekannt als „Rheinländiſcher Hausfreund“ und Verfaſſer der „Allemanniſchen Gedichte.“

Da haben wir's nun ſofort: zum richtigen Erzählen einer Anekdote gehört poetiſcher Sinn und Takt. Perſonen und Verhältniſſe müſſen leicht und beſtimmt gezeichnet, mit einem leiſen, nicht zu groben und nicht zu feinen Farbenauftrag verſehen und zur ſchnellſten Ueberſicht wirkſam gruppirt ſein; man darf weder zu lange noch zu kurz bei den eigenthümlichen Merkmalen von Perſonen und Gegenſtänden verweilen. Man muß es dem Erzähler anmerken, daß er die Dinge kennt und ſieht; dadurch kennt und ſieht ſie auch der Zuhörer. Am füglichſten iſt dabei ein mit dem Erzählen abwechſelnder dramatiſcher Vortrag.

Es geht gar nicht anders, wenn die gemäße Wirkung hervorgebracht werden ſoll; man muß die Perſonen ſelbſt ſprechen laſſen, raſch und knapp, ohne dabei in Bedrängniß zu ſein, daß der Zuhörer gar zu ſehr Eile habe. Denn es gibt auch Menſchen, die mit ungeduldiger Haſt und Genußſucht nur die ſogenannte Pointe, den Spargelkopf wollen ohne den Stengel. Aber es wächst kein Spargelkopf ohne Stengel, keine Aehre ohne Strohhalm. Der echte Anekdotenerzähler muß ſein eignes Behagen und das ſeiner Zuhörer kennen und ermeſſen, dann werden ſolche kleine Geſchichten zu abgerundeten Kunſtwerken, und weil die Kunſt ihr ewiges Vorbild in der Natur hat, ſo zeigt ſich auch hier, daß nicht der Umfang dem Werke ſeine Schönheit und Bedeutung gibt, ſondern das Ebenmaß, das in jedem herrſcht, und das iſt im Kleinen oft noch deutlicher und ausdrucksvoller als im Großen.

Es ſind Dichter vergangen und werden noch Dichter vergehen, die umfangreiche Werke geſchrieben haben, während — ſo weit ſich vorausſehen läßt — die kleinen mit künſtleriſcher Anmuth gebauten Geſchichten Hebels als Eigenthum der deutſchen Nation beſtehen werden, ſo lange die deutſche Sprache beſteht. Von keinem deutſchen Dichter ſind ſo viele Geſchichten in alle Schulbücher übergegangen wie von Hebel. Sie ſind nicht nur Muſter von Correctheit im Satzbau, in der einfachen unverſchnörkelten Ausdrucksweiſe, im zutreffenden Worte ohne aufgeleimte Verzierungen, ohne Verwahrungen mit „etwa" und „wohl" und „oft" u. dgl.; auch der Ton des Vortrages iſt ſo einfach klar und traulich, daß dieſe Erzählungen nicht gemacht, ſondern gewachſen erſcheinen; ſie haben darum die Eigenſchaft der claſſiſchen Schriftſteller, die nicht Noth darunter leiden, wenn ſie in Schulen grammatiſch zerlegt werden. Die Hebel'ſchen Geſchichten haben aber dabei auch in ihrer Art etwas wie das Volkslied, heiter und ſinnig, übermüthig ſchalkhaft und dabei wieder voll reiner frommer Rührung ohne alle Frömmelei. So ſind die Geſchichten Hebels ein Eigenthum und eine Eigenthümlichkeit des deutſchen Volkes, dem keine andere Nation etwas Gleiches zur Seite zu ſtellen hat; denn die Fabeln Lafontaine's ſind theilweiſe Aeſop und Phädrus nachgeahmt, und die kleinen Gleichniß-Erzählungen Benjamin Franklins ſind an Zahl viel geringer und auch weit mehr unmittelbar lehrhaft und weniger poetiſch. Franklin läßt ſeinen Vater Richard viele an ſich vortreffliche Sprüchwörter auf einmal vorbringen,

theils ſelbſt geſchaffene, theils überkommene. Hebel geht äußerſt ſparſam mit dem Sprüchwort um; er häuft nicht das Korn aufeinander zur Aufbewahrung, er ſtreut das einzelne Korn aus, daß es hinreichenden und lockern Boden finde, [illegible] zu wachſen. Franklin arbeitet immer auf einen beſtimmten Zweck hin, Hebel will erheitern und dabei lehren und kräftigen.

Ja, dieſes nicht einmal immer. Er iſt wie ein behaglicher Zecher; nicht jeder Schoppen iſt für den Durſt, es iſt auch mancher zur bloßen Erheiterung und zur Geſelligkeit.[1]

Mag es Schriftſteller geben, die aus Ehrgeiz, aus Ruhmſucht ſchreiben, um Aufſehen zu erregen, um ſich geltend zu machen — ſie mögen zeitweiſe Manches erreichen, Eines aber wird ihnen nie, ein Ruhm und eine Wirkung, die ſie freilich gering anſchlagen, und das iſt der, daß ihre Worte von Kindeslippen geſprochen werden, und daß Jeder noch im Alter ſich deren erfreut. Erzählungen wie: der Schneider in Penſa, Kannitverſtahn, der Huſar in Reiße, Kindesdank und viele andere, kennt jeder deutſch leſende Knabe, und jeder Mann erinnert ſich ihrer mit Freude.

Zwei Erzählungen aus dem Leben Friedrichs II. und Kaiſer Joſephs, „König Friedrich und ſein Nachbar“ und „das gute Heilmittel,“ wären ohne die ſchlichte

[1] Darum iſt der Hebel-Scheppen, der am hundertſten Geburtstage Hebel's geſtiftet wurde, ſchon in dieſem Sinne ein entſprechendes Abbild ſeines Strebens. Nicht eine wohlthätige Stiftung, eine Armenſpeiſung allein iſt im Geiſte Hebel's, ſondern eine Stiftung zur Heiterkeit, zur Freude.

und dabei dramatiſch ſo glückliche Vortragsweiſe Hebels gewiß nicht ſo wie jetzt in die allgemeine Kenntniß gedrungen als Beiſpiele unbeugſamen Rechtsſinnes und menſchenfreundlicher Güte. Man denke ſich, daß einer der redſeligen heutigen Kinderbücher-Schreiber dieſe Geſchichten vorzutragen hätte! Wir bekämen allerlei hochtrabende und hohle Redensarten in den Kauf, aber vor lauter Entzückungen und Ausrufungen des Autors kämen wir nicht zur einfachen Aufnahme des Gegenſtandes. Gewiß, das Streben, die Jugend für alles Rechtſchaffene und Edle zu erwecken, iſt hoch zu rühmen; aber die Begeiſterung der Autoren für die Sache iſt noch nicht das Talent zur Darſtellung derſelben. Daß nur die vollendete Bildung und nicht die noch brauſende Halbbildung zum ſchlichten einfach kernigen Ausdrucke gelangt, zeigt die muſterhafte Vortragsweiſe der Mährchen der Gebruder Grimm. Hier iſt die gleiche Tonart wie bei Hebel.

Die Betrachtungen über das Weltgebäude, die Thierſchilderungen Hebels ſollten noch heutigen Tags als Muſter dienen, dann wurde auch die aufgeputzte, ſchonthueriſche Manier, mit der man heut zu Tage Naturwiſſenſchaftliches populär zu machen ſucht, verſchwunden müſſen.

In allen Schul-Leſebuchern ſind die beſten Stucke aus Hebel entnommen, und doch ſind ſie nicht eigentlich für Schul-Leſebücher geſchrieben. Das bildet ihren Vorzug. Das Naturleben wie das Menſchenleben macht nicht beſondere Toilette für das Kind. Es gilt nur, das Auge des Kindes auf das Weſentliche zu lenken,

Ueberſichtlichkeit und Klarheit in die Dinge und Vorkommniſſe zu bringen. Es wäre gut, wenn man einmal den Inhalt der deutſchen Schul-Leſebücher einer genauen Prüfung unterwerfen würde.[1] Dann würde man auch finden, wie man jetzt aller Orten Geſchichten für Kinder zuſammenbraut, voll ſüßer Gefühle und reiner Lehren, deren innere Mattigkeit durch einen gewaltſam überſchraubten Ton und deren innere Hohlheit durch einen Wortpomp verdeckt werden ſoll. Dieſe Produkte werden vergehen, wie ſie gekommen ſind, während die Hebels bleiben, weil ſie ein im Leben gereifter Mann und dazu ein Dichter ſchuf.

Erſt als Hebel ſeine Dichterweihe in den allemanniſchen Gedichten bewieſen hatte, drängte es ihn dazu und fühlte er ſich befähigt, dem Volke und gleichmäßig der Jugend Lehre und Erheiterung zu bieten. Er hatte das Schwabenalter bereits zurückgelegt, hatte ſich in verſchiedenen Lebenskreiſen, wenn auch in engem Bezirk, umgethan, war reicherfüllt an Wiſſen und Erkenntniß, und nun wurde er der Hausfreund ſeines Volkes.

Hebel hat in der Sprache ſeiner Heimath am Oberrhein Gedichte geſchaffen, die zu dem Beſten gehören, was die deutſche Lyrik hervorbrachte. In ihnen iſt ein

[1] In dem ſächſiſchen Schul-Leſebuch, genannt „Lebensbilder I.“ heißt es Seite 40 der zwanzigſten Auflage:

„Ihr Tütennäſcher laßt euch ſagen,
Viel Zuckerzeug verdirbt den Magen.“

Kann es nach Form und Inhalt etwas Abgeſchmackteres geben, als ſolche Verſe?

neuer und eigenthümlicher Gemüthston; und es will viel heißen, auf dieſem Gebiete einen neuen Ton anzugeben. Die allemanniſchen Gedichte ſind ein volkgezeitigtes Ergebniß der Stimmung und Natur Hebels, wie der Stimmung und Natur ſeines Volksſtammes. Dieſe Thatſache, daß ein Einzelner zur perſönlichen Erſcheinung und Ausdrucksweiſe eines Volksſtammes wird, gibt den Gedichten Hebels eine mehr als blos literariſche Bedeutung, wenn auch dieſe von großem Belang iſt.

Hebel hat einen beſtimmten Volksſtamm zum Träger, eine beſtimmte Landſchaft zum Schauplatz und eine beſtimmte (ſeit dem 8. Jahrhunderte, ſeit der St. Galliſchen Ueberſetzung der ambroſiſchen Hymnen) nicht mehr ſchriftgemäße Sprache zum Ausdruck ſeiner dichteriſchen Empfindungen und Anſchauungen — man kann nicht ſagen gewählt, ſondern der innerſten Natur der Sache gemäß aufnehmen müſſen.

Die Dialektdichtung iſt, im großen Ganzen betrachtet, der erſte Anflug oder das Unterholz des deutſchen Dichterwaldes, bis der Hochwald erwuchs. Bevor es eine allgemein gültige deutſche Schriftſprache gab, erſchienen die Dichtungen natürlich im Dialekt, von denen jeder ſouverain war. Im 12. Jahrhunderte gelangte der ſchwäbiſche Dialekt zu einer Oberherrſchaft, bis im 13. Jahrhundert durch den Sachſenſpiegel der ſächſiſche Dialekt der allgemein ſchriftgemäßere wurde und endlich durch Luther ſich in der Ausbildung zur hochdeutſchen Sprache unwiderruflich feſtſtellte. Wir haben ein Vorbild der deutſchen Einheit in dem Ver-

hältniß der Dialekte zur allgemein hochdeutſchen Sprache. Ehedem war jeder Dialekt für ſich ſouverain, nun aber herrſcht in der Literatur, in Geſetzgebung, Kirche und Schule der hochdeutſche. Das Majeſtätsrecht der Goldprägung ſteht der Centralgewalt des Hochdeutſchen allein zu. Die Wiſſenſchaften, die Dichtkunſt höherer Formen, die Geſetzgebung ꝛc. ſprechen hochdeutſch. Für den Kleinverkehr, für die innern Angelegenheiten der Provinz, des Hauſes, behält der Dialekt ſeine Beſonderheit als eine gewiſſe ſprachliche Scheidemünze.

Im natürlichen richtigen Verſtändniß deſſen, was dem Dialekte zuſteht, hat Hebel nie die größeren vielgliedrigen Formen der Dichtkunſt, wie Epos und Drama, im Dialekte verſucht; denn da würde ſich nicht nur die Unzulänglichkeit deſſelben herausſtellen, indem die Scheidemünze des Dialektes hierzu nicht ausreicht, es führte auch zu einer Zerſetzung der ſo nothwendigen und geſchichtlich feſtgeſtellten Einheit. Hebel hat nur die intimen Beziehungen und Vorkommniſſe des provinzialen und häuslichen, die Beſonderheiten des Gemüthslebens in den Bereich des Dialekts gezogen. Er verſuchte nicht eine Reſtauration der ſeit Luther überwundenen Sprachzertheilung, er gab nur das in ſeiner Beſonderheit lebendig Beſtehende in ſeiner begrenzten Berechtigung wieder, und darum wurde er dichteriſch und ſprachlich zu einem Muſter der Dialektdichtung.

Bei allem allgemein deutſchen und allgemein menſchlichen Kern, den dieſe Dichtungen enthalten, iſt hier ein gewiſſes Reich des Gemüthslebens zum Ausdruck gekommen, das eben nur in dieſer Form ſich kund

geben konnte. Die Sprache iſt hier nicht Coſtüm, etwa eine eigene geiſtige Volkstracht, ſie iſt vielmehr die innerſte und einzige Heimath, wenn man ſo ſagen darf, der einzige Körper dieſer Volksſeele; oder — um durch ein anderes Bild zu erklären — bei aller Uebertragung dieſer allemanniſch empfundenen und nicht blos allemanniſch ausgedrückten Gedichte wäre es ſo, wie wenn man ein feines, für die Zither componirtes Muſikſtück, wobei das Inſtrument einer eigenthümlichen Vibration und ihm allein gehörigen Anſprache fähig iſt, nun auf Violine oder Klavier übertragen wollte. Es bleibt unverkennbar dieſelbe Melodie, aber es iſt ihr ausſchließlich eigenthümlicher Ausdruck nicht mehr.

Die Thatſache ferner, daß in einer nahen, uns vor Augen ſtehenden Landſchaft und Einwohnerſchaft die ganze Scala dichteriſcher Empfindungen ſich ausdrücken ließ, das war die augenfälligſte und unwiderſprechlichſte Beweisführung, daß es nicht nöthig iſt, in romantiſcher Ausſchweifung in ferne Länder und vergangene Zeiten ſich zu begeben, um dichteriſch Entſprechendes zu finden und zu bilden. Hebel that aus ſich den von Goethe geheiſchten „Griff ins volle Menſchenleben“ und er „fand das Schöne nah.“

Aus den Gedichten Hebels ſtieg etwas auf, wie der Brodem friſchgepflügten Erdreichs. Die Einſichtigen erkannten und die dumpf dahin Lebenden fühlten es: der Boden deutſchen Lebens iſt noch überall ſo reich und zeugungsfriſch, daß Blüthe und Frucht der Schönheit in ihm gedeiht.

Nicht nur in verklungenen Sagen aus der alten

Zeit, im „ſchönen Aberglauben," wie man es nannte, beſteht die innere Poeſie des deutſchen Volkes; ſie iſt zu allen Zeiten da und überall, an keine äußere Tracht und keine altherkömmlichen Bräuche gebunden; es gilt nur, daß eines Dichters Auge die Schönheit finde und ſie mit ſeinem Worte erlöſe.

Mitten in ſchweren Kriegesnöthen, mitten in der Auflöſung des Reichs entfaltete ſich eine Blume heimiſcher Poeſie und erklang die beſcheidene und liebliche Dichterſtimme Hebels, wie die wilde Roſe im ſtillen Thale blüht, wenn auch lärmende Kriegsſchaaren die Heerſtraße daher ziehen, wie die Lerche ſich jubelnd in die Luft erhebt, mögen die Menſchen da drunten in allerlei Hader und Zank und Wirrniß ſich das Leben verbittern.

Hebel machte aus ſeinen Allemannen keine arkadiſchen Schäfer. Wie er ihnen die Sprache ihres Lebens ließ, ſo behielten ſie auch die ganze derbe, lebensgetreue Erſcheinungsweiſe. Nicht nur in der Heimath wurden dieſe nach Gehalt und Geſtalt neuen Dichtungen mit herzlicher Freude aufgenommen, auch das geſammte deutſche Volk, ſoweit das Verſtändniß dafür erſchloſſen werden konnte, erkannte die Stimme eines Bruderſtammes aus dem Munde des Dichters. Jean Paul pries den Dichter laut, und Goethe ging, ihm volles Lob ſpendend, auf das innerſte Weſen dieſer Dichtungen ein. Auffallend iſt, daß Schiller, der als Schwabe dem Verſtändniß des Allemanniſchen ſo nahe ſtand, und der eben damals den kernigſten Helden aus dem allemanniſchen Volke neu geſchaffen hatte, ſich nicht

eingehender über Hebel ausſprach. Nur einige Worte finden ſich (Goethe-Schiller'ſcher Briefwechſel Bd. II. S. 455, 456), worin Schiller nach Durchleſung der Goethe'ſchen Recenſion über Hebel — die „in einem behaglichen und heiteren Tone geſchrieben, der ſich auf die angenehmſte Art mittheilt“ — dann hinzuſetzt: „Sonntagsfrühe“ (das Gedicht Hebels) möchte ich wohl in einer reinen und hochdeutſchen Dichterſprache leſen, weil die Mundart, wenigſtens beim Leſen, immer etwas Störendes hat. Das Gedicht iſt ganz vortrefflich und von unwiderſtehlichem Reiz.“

Es liegt in der dichteriſchen Anſchauungsweiſe Schillers, daß er den ſpezifiſchen Realismus des Dialekts wegwünſchen mußte, während Goethe hier bei Griebel und dem Salzmann'ſchen Pfingſtmontag davon angemuthet wurde und die gemeſſene Berechtigung dafür anzeigte. — —

Einen eigenthümlichen Vergleich böte Hebel mit dem ſchottiſchen Dichter Robert Burns, der ein Jahr vor Hebel geboren wurde und vier Jahre vor dem Erſcheinen der allemanniſchen Gedichte ſtarb. Burns, in einer dichteriſch viel reicheren Landſchaft geboren, weit mehr von alten Liederklängen erfüllt, war und blieb, eine kurze Beamtung ausgenommen, ein Bauer; er verharrte nothgedrungen in der ländlichen Beſchränktheit und empfand dieſe als hindernde Schranke, die er durchbrechen wollte, während Hebel aus den erweiterten Kreiſen des Staatslebens und der Wiſſenſchaft ſich wieder dichteriſch in die ländliche Beſchränktheit zurückverſetzte. Während Burns einen Verfall der

Vermögensverhältniſſe ſeiner Eltern in der Kindheit miterlebte, und durch ſein ganzes Leben auf und ab zwiſchen materiellem und geiſtigem Verkommen und Sich erheben zu ringen hatte, iſt Hebel in Noth und Armuth aufgewachſen, und hat ſich durch die Güte der Menſchen und eigene Ausdauer daraus emporgearbeitet. Während es in Burns Gemüthe oft iſt, wie in den Schrunden und Schluchten des Hochgebirges, wo auf übereinander geworfenen Felstrümmern der ſtille Vogel ſich niederläßt, und manche Blume zu ihrem eigenen Genügen aufblüht und verwelkt, bis ein Gewitter herniederrauſcht, ſchäumende Waſſerſtürze ſich über die Felſen ergießen und hochaufbrauſen, um dann wieder dürre Oede zurückzulaſſen; ſo iſt dagegen das Gemüth Hebels wie ein ſtiller See von Blumen bekränzt, in dem die Bäume ihr Spiegelbild erſchauen und die Sterne wiederſtrahlen. Burns bringt mit hinreißender Energie die perſönliche und momentane Stimmung zum ſtärkſten und ergreifendſten Ausdrucke; Hebel tritt mit ſeiner Perſönlichkeit kaum merklich hervor; er behandelt ein Leben, das ihm in Erinnerung ſteht und zu dem ihn die Sehnſucht führt, das ihm aber äußerlich fremd geworden. Die Leidenſchaft kennt Hebel nicht, mindeſtens findet ſie keinen Ausdruck in ſeinen Dichtungen. Er iſt früh zu einem ſtillen Sichbeſcheiden gelangt, und wenn er ſpäter im Leben über manche Ungemächlichkeiten klagt, geſchieht es in jenem Tone, der das Mißliche erkennt, aber im Ganzen an keinem gegebenen Lebensverhältniſſe ernſtlich oder gar in Leidenſchaft und Trotz rütteln mag. Die geiſtliche Würde und der

geiſtliche Beruf gab Hebel eine gewiſſe Sänftigung, eine Einordnung, die ſcharf abſticht gegen das wildbewegte Leben des Schotten, der in ſeiner dürftigen und abhängigen Stellung die erſten großen Thatſachen der franzöſiſchen Revolution wie eine perſönliche Erlöſung und die Erlöſung ſeiner Standesgenoſſen empfand.

In Hebels Dichtungen drängt und treibt die Sehnſucht nach einem Daſein, das beſtimmt faßbar in ſeiner eigenen Jugend lag; in Burns drängt es gewaltig und klagend nach einem Zuſtande der Befreiung, der vor ihm liegt und, wie alles Zukünftige, nicht ſo beſtimmt faßbar iſt. Burns ließ ſich hineinziehen in die Kreiſe der ſogenannten vornehmen Welt, die eine Zeit lang Gefallen finden mochte an dem Wildwuchs eines Naturells, das einen Athem der Berge in die geſchloſſenen Räume brachte und einen vollen Bruſtton, wie ihn das Leben unter freiem Himmel erheiſcht und duldet. Aber Burns verlor dabei das natürliche Selbſtgenügen und den inneren Halt; er wollte und konnte eine gewiſſe Geltung in der großen Welt und ihre Genüſſe nicht mehr entbehren. Und wie er nun bei längerem Verweilen ſeine Urnatur in die gewohnte Ordnung einfügen ſollte, wie er es erfuhr, daß die geiſtigen Genießlinge die Schmerzenstbräne und das Herzblut des Dichters nur als Schauſtücke betrachten, da fühlte er ſich verſtimmt und erbittert, zurückgeſtoßen, und doch immer wieder angezogen, wo bei einfacher Betrachtnahme nichts als Enttäuſchungen ihm werden konnten.

Hebel dagegen ließ ſich aus ſeinem ſtillen, gelaſſenen

Selbſtgenügen nicht herausführen. Selbſt die Gunſtbezeigungen des Hofes — und war es auch ein kleiner Hof, es war doch der Hof ſeines Landes — nahm er mit Lächeln hin, mit jener Ruhe, in der man ſich morgen, wenn die Gunſt ausbleibt, als derſelbe weiß, der man geſtern war, bevor ſie eintraf. Hebel war politiſch viel zaghafter und unterwürfiger als Burns, aber menſchlich war er freier. Er ließ ſich ſeine Unabhängigkeit in menſchlicher Selbſtſchätzung, ſeinen innern Halt nicht rauben, ſo daß Lob und Huldbezeigungen ihm nicht zum Bedürfniß werden, ja nur etwas zu ſeiner Geltung vor ſich beitragen konnten. In Hebel war auch nicht der entfernteſte Hang zur Gefallſucht, und das gibt auch ſeinen Dichtungen den ſo reinen und im Gedankenfortgang ſo rhythmiſchen Verlauf. Wie in ſeinen kleinen Erzählungen keine ſprüchwörtlichen Wahrheiten eingeſetzt ſind, ſo ſind keine Schönheiten in ſeinen Dichtungen angebracht; nur die Schönheit, die das Ganze mit ſich bringt, kommt zum natürlichen Ausdruck. Für Burns ward ſeine hohe Dichterkraft Qual und Untergang, für Hebel war ſie eine Quelle innerſten Segens und ſtiller Befriedigung. Die Friedſamkeit, die auf den Hebel'ſchen Dichtungen liegt, iſt nicht in den idylliſchen Stoffen an ſich gegeben; rein in der Seele des Dichters lag dieſe idylliſche Friedſamkeit, und ſie ging auf ſeine Stoffe über. Hebel hat nie, nach dem erſten Aufgang ſeiner ſtaatlichen Lebensbahn, ſeinem Daſein ſelbſtwillig eine neue Wendung und Geſtalt gegeben. Er war keine kämpfende Natur, er war ein treuer Vollführer der übernommenen

Staatspflichten, aber im eigentlichen Kern ſeines Weſens war er der wohlwollende und wohlthätige Privatmenſch, wie ihn nur Deutſchlands Boden trägt.

Hebel glaubt an die Güte der Menſchen, trotzdem er Falſchheit und Lüge oft vor ſich geſehen hat. Er hegt die unverwüſtliche Freude des Herzens, trotzdem Elend und Ungemach weit verbreitet in der Welt ſind; und weil er an Güte glaubt und die Freude erkennt, erweckt er ſie beide, wohin ſein Blick dringt und ſein Wort tönt. Die vornehmthuerischen Menſchenverächter, die ewig Klagenden, die traurige Verkommenheit der Welt Bejammernden, die dann ihre Läſſigkeit und Laſterhaftigkeit damit bemänteln, daß die Welt doch ewig nichts nutz bleibe, und es ſich nicht der Mühe verlohne, irgend Etwas zu thun und zu hoffen — alle dieſe ſind in der Regel in geſchützten, ſorgloſen und wohlbehüteten Verhältniſſen erwachſen. Wer aber in ſeiner Jugend barfuß den rauhen Boden betrat, wer die Güte und Wohlthätigkeit der Mitmenſchen in Armuth und Bedrängniß erfahren hat, der kennt das hülfreiche und wohlwollende Herz der Menſchen — der ſogenannten Niederen wie der Höheren — und vergißt es nie. Hebel hat eine Jugend voll Armuth und Verlaſſenheit durchgelebt, und er blieb ein Menſchenfreund bis an ſein Lebensende.

Hebels Lebensgeſchichte iſt kurz und einfach. Von arbeitſamen Eltern geboren, früh verwaiſt, von der Wohlthätigkeit der Menſchen gefördert, blieb er während ſeines ganzen Daſeins im engen Kreiſe ſeines Heimathlandes, fand darin die ganze Welt, alle Tiefen und

Höhen des Erdendaſeins, und wußte ſein inneres Leben und das ſeiner Heimath zu reinen, edeln und unvergänglichen Bildern auszuprägen.

Johann Peter Hebel wurde geboren zu Baſel am 10. Mai 1760. Obgleich er in einem Briefe vom 16. Januar 1825 an ſeine Freundin Guſtave das Haus genau bezeichnete, das er ſich einſt zum ruhigen Leben ankaufen oder wenigſtens miethen wollte, hat man es doch bei der hundertjährigen Geburtsfeier nicht ausfindig machen können. Die Eltern Hebels wohnten in dem Dorfe Hauſen im badiſchen Oberland, der Vater arbeitete im Winter an ſeinem Webſtuhl, im Sommer arbeiteten die beiden Eheleute wiederum in Baſel im Iſelin'ſchen Hauſe, wo ſie vordem treue Dienſtboten geweſen waren. Schon ein Jahr nach der Geburt ſeines Sohnes ſtarb der Vater, und der kleine Knabe machte ſchon früh das Leben armer Verwaiſten durch, ſammelte Holz im Walde und half die Steine zum Schmelzofen in Hauſen zerſchellen.

Dabei war er allezeit ein aufgeweckter, zu Schalkſtreichen aufgelegter Knabe. In dieſer Kindheit aber drang der friſche Thau des Naturlebens in ſeine Seele, um ſpäter zu Blüthen und Früchten zu reifen. Bald auch verlor er die Mutter. Von Wohlthätern gefördert, bezog er die Univerſität Erlangen, und nach ſeiner Rückkehr in die Heimath wurde er zuerſt Lehrer in Hertingen, einem Dorfe zwiſchen Baſel und Schopfheim. Er wurde hier „umgeäzt," d. h. er aß wechſelweiſe an dem Tiſche der Familien, deren Kinder er unterrichtete. Er bekam hier aber noch eine Nahrung,

an die Niemand dachte; denn in ſeine Seele drang immer mehr die tiefe Kenntniß des Menſchenlebens, beſonders des Volkes ſeiner Heimath, und dieß, in Verbindung mit den Kindheitserinnerungen, ſollte ſpäter zum dichteriſch ſo lieblichen Bilde werden. Nachdem er die Ordination erlangt und eine Zeit lang Pfarrgehülfe geweſen, wurde er Präceptoratsvicarius am Pädagogium zu Lörrach und blieb daſelbſt eilf Jahre lang. Das kümmerliche äußere Leben wurde erhöht durch herzliche Pflege der Freundſchaft, in der man eine Art Tafelrunde bildete und ſich alterthümliche und phantaſtiſche Namen gab. Auch die Liebe zog bei ihm ein: Guſtave Fecht, eine feinſinnige und wohlgebildete Pfarrerstochter, gewann und erwiederte die Neigung des Dichters. Hebel wurde 1791 als Subdiaconus an das Gymnaſium nach Karlsruhe berufen, wo er die alten Sprachen und die Naturwiſſenſchaften lehrte und zugleich auch in der Kirche zu predigen hatte. Seine Schüler bewahren ihm noch ein freudiges Angedenken, und beſonders hat Friedrich Giehne ein ſchönes Erinnerungsbild mit mancherlei anmuthigen Charakterzügen in der Deutſchen Vierteljahrsſchrift (Jahrg. 1858) aufgeſtellt.

Hebel ſtieg von Stufe zu Stufe bis zu den höchſten kirchlichen Ehrenſtellen und ſtarb am 22. September 1826. Inmitten ſeiner oft ſchwer belaſtenden Lehr- und Kanzleigeſchäfte bewegte ihn ſtets eine Sehnſucht nach ſeiner Heimath, dem Oberlande, und aus dieſer Sehnſucht, verbunden mit einem tiefpoetiſchen, durch die claſſiſchen Muſter erfüllten Geiſte, entſtanden die allemanniſchen Gedichte (zuerſt anonym erſchienen 1802),

die eine neue Wendung in Auffaſſung und Erkenntniß des Volkslebens bezeichnen. Er war nicht ſo ſchlimm daran wie Burns, für den (nach Macaulay's Ausdruck) „die Welt kein ſchicklicheres Geſchäft zu finden wußte, als daß er ſich mit Schmugglern und Gaunern herumzanken, Acciſe berechnen und Bierfäſſer viſitiren mußte, und ein ſolcher Geiſt in ſolchem Geſchäfte vergeudet wurde.“ Hebel war durch Wiſſenſchaft ſo reich ausgeſtattet, daß er in Kirche und Schule gute Dienſte leiſten konnte; aber das hätten auch Andere gekonnt, und er mußte die Feder führen zu Akten, die in Kanzleien vermodern.

Aus einem innern Drange ſchuf ſich daher Hebel einen außerhalb des Staatsmechanismus ſtehenden Beruf, dem er freilich nur die Abfälle ſeiner Zeit widmen konnte. Es war eine naturgemäße Folge ſeiner Erkenntniß des Volks und ſeiner Liebe zu ihm, daß Hebel ſich auch unmittelbar lehrend und unterweiſend an das Volk ſelbſt wendete. So gab er ſchon vom Jahre 1803 an einzelne Geſchichten in den badiſchen Landeskalender. Vom Jahre 1807—1814 erſchien er ganz allein von ihm. In dieſem Jahre zog er ſich zurück, da die geiſtliche Cenſur die bekannte Geſchichte „der fromme Rath“ geſtrichen hatte.

Es iſt nicht nöthig, Hebels unübertroffene, ja unerreichte Eigenthümlichkeit hier nochmals zu ſchildern, auch nicht den einzigen dunkeln Fleck hervorzuheben, wie er ſich in einer gefügigen Weiſe dazu verleiten ließ, die opfermuthige That Andreas Hofer's zu verſpotten. Hebel war der Hausfreund des Volkes, ein wohl-

wollender, treuer, heiterer und ſchlichter Freund des Hauſes; zur Durchdringung des großen Weltlebens, zur richtigen Erkenntniß einer Alles einſetzenden Volkskraft war er bei ſeinem fügſamen, und vor Allem auf das private Leben gerichteten Naturell nicht geeignet.

In der katholiſchen Kirche iſt es Geſetz, daß erſt nach hundert Jahren eine Heiligſprechung vorgenommen [illegible]den darf. Die natürlich wunderthätige Kraft des Genius erweist am hundertjährigen Geburtstage Beſtand und Wirkung. Die Jahrhundertfeier Schillers hat dieß in glanzendſter Weiſe auf der ganzen bewohnten Erde gezeigt. Der hundertjährige Geburtstag Hebels wurde ſeiner beſcheidenen, begrenzten Stellung gemäß in begrenzten Bezirken gefeiert, aber hier nicht minder mit inniger Wärme.

Dabei ſind aus dem inneren Leben Hebels viele Zeugniſſe zu Tage gebracht worden, die das Bild des herzlich Verehrten neu kennen lehren. Es ſind dieß beſonders zwei Schriften:

„Aus Hebels Briefwechſel zur Erinnerung an den 10. Mai 1860" (Freiburg im Breisgau) und „J. P. Hebel, Feſtgabe zu ſeinem Geburtstage. Briefe Hebels an Freunde und Freundinnen ꝛc. Herausgegeben von Friedrich Becker" (Baſel 1860). Bisher waren nur dürftige Auszüge aus Hebels Briefen bekannt geweſen, nun haben wir eine nahezu aktenmäßige Einſicht in ſein inneres Leben.

In dem erſtgenannten Buche ſind beſonders die Briefe an die Familie Hauffe in Straßburg anziehend. Das innere Leben der Allemannen und ſeines getreuen Vertreters hat Straßburg nicht von Deutſchland getrennt.

Hebel iſt darin heimiſch als in einer grunddeutſchen Stadt, und die Briefe gehen damals noch durch die Botin. In dieſen Briefen iſt ein Jean-pauliſirender Ton. Da wird nämlich in ein Gefühl noch eine Unterart von Gefühl hineingeſpreyſt oder davon abgezweigt. Es läßt ſich vielleicht kein ſchärferer Gegenſatz denken, als die einfach ſchlichte Vortragsweiſe Hebels und die verſchlungene Jean Pauls. Hebel ſpottet ſelbſt darüber, daß er in dieſe Manier verfallen, „aber es geht mir auch ſo, wenn ich Hexameter geleſen oder ſelbſt gemacht habe. Gewöhnlich denke ich noch eine Zeit lang ſechsfüßig fort.“ Indem er auf die politiſchen Verhältniſſe zu ſprechen kommt, ſchreibt er den Straßburgern: „Was braucht ihr zu wiſſen, wo uns arme barfüßige der Schuh drückt?“ Aus ſeinem innern Frieden heraus ſchreibt er doch, daß ſeine „Vorſtellung über theologiſche Dinge dahinaus laufe, daß wir nicht viel von der Sache wiſſen und das Ende abwarten müſſen. Wie wenn wir zum erſtenmale ein Haus bauen, oder einen Schuhmacher ein Paar Stiefel zuſchneiden ſehen, zumal wenn wir vorher noch keinen Fuß geſehen hätten.“

„Mein Leben ſtiehlt ſich mir unter unangenehmen Geſchäften, unwillkommenen Zerſtreuungen,“ ſchreibt er noch ein Jahr vor ſeinem Tode.

Von umfaſſender Bedeutung iſt das zweitgenannte Buch, aber der Herausgeber hätte nicht ſo ängſtlich ſein ſollen in Ausmerzung des charakteriſtiſch Perſönlichen, denn dieß gehört zur vollen Farbe eines Zeitbildes. Im Jahre 1791 ſchreibt Hebel an Guſtave: „Am Sonntag habe ich meine erſte Predigt gehalten. Hören

und Sehen verging mir, als ich mich ſo von einem Meer von Hauben und Friſuren umfluthet ſah. Die Leute ſehen alle ſo kenneriſch aus unter den Hauben und Friſuren.“

Er verſetzt ſich in dieſen Briefen immer ganz leibhaftig ins Oberland, und mitten in einem Gewitter ſchreibt er an die Freundin: „Während ich mich mit einer ſo lieben frommen Seele beſchäftige, wird doch der Himmel hoffentlich keinen Unwillen an mir ausüben.“ „Wo es Etwas zu arbeiten giebt muß ich dazu und ärgere mich darüber,“ ſchreibt er ein ander Mal; dann erzählt er wieder ganz einfach, wie er dem Markgrafen und den Hofleuten die allemanniſchen Gedichte vorleſen mußte. Er will immer auf eine Pfarrſtelle im Oberlande, und als man ihn in Karlsruhe zurückhält, ſchreibt er: „Es iſt mir ſehr lieb, daß mich der Großherzog nicht fortlaſſen wollte, damit es mich nicht reuen kann, daß ich nicht ging.“

Ueber Jean Paul ſchreibt er: „Seine Schriften ſind wie Ananas, auswendig lauter Dornen und Diſteln, bis man in das ſüße innere Leben hineingedrungen iſt.“ Höchſt charakteriſch iſt: „Ich fühle noch immer ein einziges Uebel, das recht liebenswürdig wäre, wenn ich nur eine eigene Rente von zweitauſend Gulden dazu hätte, nämlich die beſtändige Luſt zu ſchlafen. Ich habe mir ein beſcheidenes Einkommen gewünſcht, denn zum Schlafen braucht man nicht viel.“

Obgleich er noch im Todesjahre unterzeichnet „mit Liebe unwandelbar Ihr Freund Hebel,“ hat er ſich auch bei auskömmlichem Gehalt doch nicht dazu entſchloſſen, die Jugendgeliebte zu heirathen, und das

gehört zu den unerklärlichen Räthseln seines Lebens. Bei seinem ausschließlich häuslichen Sinne blieb er doch einer der wenigen unverheiratheten deutschen Dichter.

Noch bedeutsamer ist der Briefwechsel mit Pfarrer Hitzig, genannt Zenoides, während Hebel sich Parmenides nannte; es kommen darin mancherlei tiefere Einblicke in das eigene Leben, wie in das Leben der Zeit vor.

Einen Verfaß, ganz seinem Charakter und seiner heiter wohlthätigen Weise gemäß, wollte Hebel ausführen. Er wollte in seinem letzten Willen bestimmen, daß von seiner Hinterlassenschaft den Greisen in Hausen, seinem Heimathsdorfe, an jedem Sonntag ein Schoppen Wein verabreicht werden sollte. Heiterkeit, Freude, Wohlbehagen zu verbreiten, das war sein innerster Herzenswunsch noch über das Leben hinaus.

Er starb, ohne ein Testament zu hinterlassen.

Nun aber haben Basler Freunde an seinem hundertjährigen Geburtstage eine Summe zusammengebracht, aus deren Ertrag, wie die Zeitungen im Allgemeinen berichten, alljährig an Hebels Geburtstag der Hebel-Schoppen verabreicht werden soll. Das ist gewiß eine Art, das Andenken Hebels zu feiern und zu erneuern, die seinem ganzen Wesen am meisten entspricht. Wir sehen es vor uns, wie die alten Heimathsgenossen Hebels beisammen sitzen, sich von seinen Geschichten erzählen und die Erinnerung an ihn auffrischen. Das Anne Meile und Vreneli hören auch gern zu; sie haben nicht mehr die volle Tracht, wie sie Hebel in der „Wiese" schildert; es gibt immer mehr Fabriken im Wiesenthal, aber noch ist hier ein kernhafter Volks-

ſamm, der ſich von ſeinen Kirchengemeinderäthen ſein Lied wird rauben laſſen; ſie halten's mit Hebel und ſingen dazwiſchen das Lied:

Ne G'ſang in Ehre,
wer will's verwehre?
Singt 's Thierli nit in Hurſt und Nan,
der Engel nit im Sterne-Plan?
E freie frohe Muth,
e g'ſund und fröhlich Blut
gohd über Geld und Gut.

Ne Trunk in Ehre
wer will's verwehre?
Trinkt's Bluemli nit ſi Morgethau,
Trinkt nit der Vogt ſi Schöppli au?
Und wer am Werchtig ſchafft,
dem bringt der Rebſaft
am Sunntig neui Chraft.

Und wenn ſich das Herz erfreut und erfriſcht hat, dann ziehen ſie wohl heim und ſingen wiederum Hebels Wort und Gedanken:

Jetzt ſchwingen wir den Hut,
Der Wein, der Wein war gut.

Der Hebel-Schoppen iſt eins der ſchönſten Denkmäler im ganzen Vaterlande, und es iſt nur zu wünſchen, daß ſich noch viele Geſchlechter bis in undenkbare Zeiten hinaus daran in Freude und Freiheit erquicken

Jean Paul.

Eine Doppelbetrachtung zu deſſen hundertjährigem Geburtstage, 21. März 1863.[1]

[1] Deutſche Blätter Nr. 12, 1863.

Er war ein Herz voll Liebe, ja — übervoll; ein scharf geschliffener Geist, ja — nur zu vielseitig geschliffen; eine freie Seele, ja — von keinem Kunstgesetze gebunden; er war ein liebevolles Gemüth, ja — oft bis zur Thränenseligkeit. Das eben ist's. Es giebt kein einfaches Setzen, kein gerades, deckendes Wort für die Gesammtheit der Geisteseigenschaften Jean Pauls, und sogar jede einzelne Eigenschaft muß mit einer Nebenbemerkung versehen, begrenzt oder erweitert werden im Vergleich zum Gemeingültigen.

Jean Paul war geboren im selben Jahre, als Jean Jacques Rousseau's „Emil" und Winckelmanns „Kunstgeschichte" erschienen. Wunderliches Zusammentreffen zweier entgegengesetzten Geister, die damals durch die Luft der Zeit schwebten! Der Franzose wollte, angewidert von den immer sich erneuenden Ungeheuerlichkeiten der Cultur, diese ganze Cultur als das Uebel beseitigen und die Erlösung im Naturzustande allein finden, in einem Naturzustande, wie er ihn sich austräumte, wie er aber niemals war und niemals sein kann. Der deutsche Gelehrte Winckelmann aber war der Erste, der darauf hinwies, daß ein bloßes todtes, gelehrtes Vererben der Cultur-Errungenschaften, den

Menſchheitsgeiſt nur belaſte. Darum müſſen die höchſten Productionen der Cultur — und hier im claſſiſchen Alterthum — als lebendig erkannt und neu ins Leben umgeſetzt werden. Aus der Vertiefung in die Wiſſenſchaft muß der Menſchengeiſt ſeine Befreiung gewinnen.

Im beſcheidenen Hauſe des Lehrers und nachmaligen Dorfpfarrers Richter zu Wunſiedel im Bayreuthſchen, wo am 21. März 1763 der Dichter geboren wurde, da ſpürte man nichts von den Gegenſätzen des Lebens, die ein Vierteljahrhundert ſpäter zur gewaltſamen Umwälzung ausbrachen, welche das Staatsleben auf die reinen Grundſätze der Vernunft ſtellen, und dabei in den Formen eine Erneuerung des claſſiſchen Alterthums, verbunden mit einer naiven, vorausſetzungsloſen, unhiſtoriſchen Bildung einbürgern wollte.

Man kann wohl ſagen: in der Dichterſeele Jean Pauls und in allen ſeinen Werken iſt jener ſtete Kampf zwiſchen Cultur und Natur. Auf der einen Seite das Dringen darauf, daß der Menſch von Natur Alles in ſich habe: alle Höhen und Tiefen des Geiſtes ſind der Seele eingeboren, und ſie hat ſie nur klar zu erkennen, ſich treu dem eignen reinen Triebe und den Erſcheinungen des Lebens hinzugeben; es bedarf keines erworbenen Wiſſens — der Einfalt iſt Alles gegeben. Auf der anderen Seite wieder ein bienenfleißiges Anhäufen von großem, verſchiedenartigſtem Wiſſensmaterial und ein ſtetiger Bedacht, daſſelbe zu verwerthen und neu umzuprägen.

Heißt der Dichter Jean Paul, oder heißt er Friedrich Richter? Wie ſpricht man Jean Paul aus? deutſch

oder franzöſiſch? In der Regel den erſten Namen franzöſiſch, den zweiten deutſch.

Es iſt faſt ſinnbildlich, daß dieſe Widrigkeiten ſich ſofort in das Andenken des Dichters miſchen. Er iſt ſo grundehrlich, innig anmuthend deutſch und heimiſch, und wiederum zugleich ſo fremd und räthſelvoll.

Jean Paul, in der Jugend oft vergöttert, wird im Alter vergeſſen.

In Ende der zwanziger und zu Anfang der dreißiger Jahre, als man auf einen ſogenannten brillanten Stil große Stücke hielt; damals wurde der Stil oder auch die Manier Jean Pauls vielfach nachgeahmt. Belletriſtik, Politik, Religion und Wiſſenſchaft wurden in pikanter, Aufſehen erregender Weiſe durcheinander traktirt, und eine fein zugeſpitzte Wendung galt als Meiſterſtück. Man war von ebenſo kleinlicher als gehäſſiger Cenſur verfolgt und mußte ſich üben, unter unverfänglicher Verpackung die feuergefährlichen Zündſtoffe der Zeit einzuſchmuggeln. Die überall hin auszuweitende, für alle verſchiedenartigen Stoffe elaſtiſche Form Jean Pauls erwies ſich genehm; die Metapher, die wiſſenſchaftliche Formel und alle kunterbunte Terminologie, dazu noch der vieldeutige Gedankenſtrich, lehrten nicht nur zwiſchen den Zeilen leſen, ſondern auch das Ausgeſprochene in einem Doppelſinn verſtehen. Der Schriftſteller mußte gewitzigt ſein und mußte ſeine Leſer witzigen.

Das iſt nun, und wir dürfen uns deſſen freuen, heute doch ſchon anders geworden.

Das öffentliche Wort in Volksvertretungen und

Volksversammlungen hat gelehrt, die Sache gradaus zur Geltung zu bringen; das Pointirte und Geistreiche tritt dagegen zurück.

Wir sind nicht nur ein lesendes, wir sind auch ein hörendes Volk geworden, und wir müssen, allerdings noch immer unter beschränkenden Formen, jetzt geradezu sagen können, was wir auf dem Herzen haben.

Wir sind aber auch formell einfacher und strenger geworden. Der brillante Stil ist naturgemäß außer Cours gekommen.

Jean Paul läßt sich nachahmen, Lessing und Goethe nicht.

Woher das?

Ich gebe es zu bedenken.

Geist, Gemüth und Phantasie Jean Pauls waren ergiebig genug, um ihn dahin zu stellen, daß er in der Reihe der Heroen — mit Lessing, Schiller und Goethe — genannt würde. Warum hat er's nicht erreicht?

Weil ihm die ordnende Oekonomie der Kunst gebrach.

Man ist bei einem Buche Jean Pauls nie sicher oder man kann auch nicht einmal ahnen, was nun folgen wird, in Scenen, Thaten und Ereignissen, und man ist wiederum in keiner Situation sicher, was Held und Heldin darin denken und empfinden und der Dichter dazu anmerken wird; denn Jean Paul begleitet Jegliches mit Excursen und läßt die Gestalten sich nicht frei ausleben, sie bleiben an ihren Schöpfer und Meister gebunden. Man wird daher kaum je hören: So sagt Liane oder Julius oder Emanuel ꝛc.,

ſondern immer nur: Jean Paul ſagt. Die Geſtalten haben nicht aus ihnen allein kommende Empfindungsäußerung von phyſiognomiſcher Beſonderheit.

Die pädagogiſche Neigung des Dichters — die er in einem Buche voll bewundernswerther Tiefblicke, in der „Erziehlehre", zuſammenfaßte — tritt erklärend und vertiefend, aber auch ſtörend in das dichteriſche Schaffen und in den natürlichen Fluß der Ereigniſſe und Stimmungen ein.[1]

Wohl gehört es zu den ſchönſten Gaben der Phantaſie eines Dichters und der geheimnißvollen Tiefe ſeiner Empfindung, daß er uns überraſche. Es kommen Verſchlingungen und Löſungen, es treten unberückſichtigte Momente und Motive in Wirkung, wie wir ſie nicht ahnten. Aber die Ueberraſchung aus der Phantaſie des Dichters darf nur ſo ſein, daß das, was wir natürlich erwarteten, leiſe und halb ahnten, zwiſchen Furcht und Hoffnung ſchwebend kommen ſahen, nun voll und groß und darum an ſich neu aus der Dichterphantaſie uns entgegen tritt. Da ſchlägt uns das Herz höher, denn wir empfinden das Walten des höheren Geiſtes, der doch noch mehr in ſich trug, als wir zu haben glaubten, der Alles in Rechnung zieht und mit ſicherem Takte das Orcheſter des Seelenlebens regiert. Der Dichter muß den Leſer überraſchen. Beſteht aber die

[1] Auch eine eigenwillige Formenbildung in der Sprache hindert die ungeſtörte Aufnahme Jean Paul'ſcher Schriften. Es zeigt ſich hierbei, daß die Sprache ein geſchichtliches Volkseigenthum iſt, das kein Einzelner ungeſtraft nach blos rationeller Methode modeln darf.

Ueberraſchung darin, daß er plötzlich eine Willkürlichkeit, eine Anomalie, ein Wunder bietet, daß der Rhythmus des geraden Ganges und die Folgerichtigkeit plötzlich unverſehens abbiegt, dann ſtutzen wir, und der Dichter, den wir lieb gewonnen, kann uns wohl überführen, daß hier keine Willkürlichkeiten ſeien, ſeine Perſonen und ihre Verhältniſſe ſeien nur ſo eigen geartet. Wir bewundern dann den Dichter, wir glauben ihm auch, wir ſtaunen ſeine Betrachtungen und Beweisführungen an; aber die eigentliche Sättigung der Seele wird uns dadurch nimmermehr zu Theil, denn wir haben Etwas bekommen, wonach die vorahnende, taſtende Seele nicht verlangte. Jean Paul hat den feinſten und ſchärfſten Blick für das Einzelne und deſſen mannigfaltig mitwirkende Elemente; aber er macht jeden Zuſtand und jede Empfindung gern zu einer Vielfältigkeit; er läßt nichts gerne in ſeiner elementariſchen Einfachheit. Man könnte ſagen: in der ganzen Welt kocht man mit Waſſer, Jean Paul kocht mit Punſch. — Der Humor ſetzt einen weſentlichen Punkt darein, daß er die Verquickung aller Lebenserſcheinungen aufzeigt; aber er löst Alles auf, wenn er ſoweit geht, den geraden Beſtand und Eindruck ſo auseinander zu legen, daß nichts Feſtes, Einfaches mehr bleibt.

Dem Humor iſt viel geſtattet, aber Eines iſt doch ausgenommen, und das iſt die Anarchie. Jean Paul iſt der Dichter der freieſten Laune, des ſouverän ſpielenden Humors; er iſt aber auch der Dichter der Launenhaftigkeit. Seine Compoſition iſt launenhaft und ſeine Perſonen ſind es. Darum ſind diejenigen Figuren die

gelungenſten, die von vornherein jede Folgerichtigkeit ausſchließen, von denen von Anfang an geltend gemacht wird, daß ſie Originale in der äußerſten Bedeutung ſind; Menſchen, für deren Thun und Laſſen und Empfinden wir keinen feſten Maßſtab haben. Sie ſind liebenswürdige, närriſche, prächtige, erhabene, kleinliche, götterſtarke, weichliche Naturen; ſie ſind Alles in Einem.

Die Phantaſie Jean Pauls iſt wie ein Waldesgrund voll üppig wuchernder Spreßkraft. Da wächst und verſchlingt ſich Alles, und wird zur Heimath von tauſenderlei Kleinleben; es iſt ein Gebüſch, darin die Nachtigall niſtet, an den Ranken reifen ſaftige Beeren, und blaue Glockenblumen ſchließen am Boden ihre Kelche auf; es ſind Dorngeſträuche da, die in Gradirhäuſern aus dem durchtropfenden Waſſer die Salztheile feſthalten; es ſind ſchwanke Zweige da zu Zuchtruthen für große und kleine Kinder, die ſich aber auch zu feſtlichen Kränzen für die erhabenſten Helden winden laſſen. Alles iſt reich, ſtrotzend, tauſendfältig — aber Alles iſt auch verbuſcht, jeder Zweig lebt ſich aus und Nichts wird zum hohen feſten Stamme, zum geſchloſſenen, hochaufragenden Walde.

Wunderbar! Ueber das Weſen der Kunſt, ihre Geſetze, ihre Bedingungen hat neben Leſſing, Schiller und Goethe Niemand intimer aus dem innerſten Schaffensgrunde geſchöpft, als Jean Paul. Er hat den zarteſten Sinn für jene Scheidelinie, wo ſich die bewußte Schaffenskraft von der unbewußten, d. h. ſich ſelbſt bewegenden, trennt. In die geheime Werkſtätte des Geiſtes hat Niemand je mit hellerem Auge geblickt als er.

Und in ſeinen eigenen Werken hat er nicht vermocht, mit dem Maße des Geſetzes auszuſcheiden, was willkürlich in momentanem Belieben angehängt iſt, und darum das eigentliche Werk, den eigentlichen Bau oder — bleiben wir bei dem Bilde — den Baum in den überwuchernden Ranken verdeckt und erſtickt.

Wie groß iſt das Einzelne bei Jean Paul und wie klein das Ganze, wenn man den Inhalt eines Werkes nackt ablöst!

Aber auch im Einzelnen empfindet man oft mit Schmerz, daß der Dichter nicht die Reſignation hatte, ſeine Ueberfülle zu beſchränken und ſeine Vielſeitigkeit auf die einfache Beſtimmtheit zurückzuführen. Der Adler in den Lüften und der kleine Käfer am Grashalme — er betrachtet ſie mit gleichſcharfem Auge und durchdringt ihr Leben mit gleicher Innigkeit. Er hat den mikroſkopiſchen und den teleſkopiſchen Blick. Er ſchaut in die unfaßbaren Weiten des Gedankens und weiß elementare Stimmungen feſtzuhalten, die nur dem Gebiete der reinen Muſik angehören. Und wiederum ſchaut und durchforſcht er das Einzelne, das Kleinleben und ſeine Beſonderheiten mit liebevoller Genauigkeit.

Die Doppelkraft ſeines Geiſtesblickes, in die Ferne und in die Nähe, die er oft zu gleicher Zeit anwendet, beleidigt und verletzt aber auch zugleich den Sehnerv des Leſers. Nachdem wir einen Gegenſtand durch ein Perſpectiv in die Nähe gezogen, nun das Perſpectiv umdrehen und die Gegenſtände dadurch in die Ferne ſchieben — das frappirt allerdings, verwiſcht aber das ſcharfe Bild und verdirbt die natürliche Sehkraft.

Ich will hier nur noch auf einen Punkt hinweiſen, den eigentlichen, ſpringenden Punkt der poetiſchen Production, der aber nie vollſtändig aufgeklärt wird, weil er in jenes große geheimnißvolle Räthſel fällt, wo Beſtimmung und Wille ſich berühren und durchſchneiden. Es iſt hier das Verhältniß von Providentiellem, Planmäßigem, und von Improviſirtem, Momentanem. Beide ſind gleichmäßig zur Hervorbringung eines Kunſtwerkes nöthig, jede vereinzelt bringt kein lebendiges Ganzes hervor. Würde der Plan bloß wie ein Programm abgeſpielt, ſo bliebe das Product kalt und ſteif; würde die Improviſation allein in Thätigkeit geſetzt, ſo entſtünde unſicheres Irrlichteliren. Jener erſten, heißen Empfindung und klaren Organiſation des Geſammten muß ebenſo die warme und ſichere, momentan neu ſich bildende Ausführung des Einzelnen in unvorgeſehener, alſo improviſirter Weiſe ſich anſchließen. Das Ganze muß im Momentanen und das Momentane wieder in der Atmoſphäre des Ganzen durchempfunden werden.

Jean Paul weiß den Plan des Ganzen wohlbedacht anzulegen, er hat beſtimmte Probleme als Drehpunkte, aber in der Improviſation des Momentes verliert er ſich. — Hiezu kommt ein oft berührter, weiterer Uebelſtand. Er hat Studienköpfe, Stimmungen, Charakterzüge, pſychologiſche Verſchlingungen, Bilder im Allgemeinen empfunden und bereit gehalten, die er nun beiläufig anfügt oder auf gegebene Charaktere und Situationen überträgt. Er nimmt nicht das nothwendig ſich Ergebende aus dem Charakter und dem Momente, er

überträgt und giebt, er lethet an, macht den Moment überreich, belaſtet ihn. Er bringt ein doppeltes Licht, ja faſt ein allſeitiges, wodurch jeder Geſichtspunkt fehlt, der des hervorbringenden Dichters, und der des aufnehmenden Leſers.

Man wird leicht bis zur Ungerechtigkeit ſcharf gegen Jean Paul, wenn man ihn vom künſtleriſchen Standpunkte aus betrachtet, und ſein Jubeljahr iſt eines der lehrreichſten Beiſpiele, daß aller Reichthum des Geiſtes, alle Größe des Gedankens und alle Fülle der Empfindung nicht ausreicht, um die nachfolgenden Geſchlechter in gleicher Dankbarkeit feſtzuhalten. Das einzig Dauernde im Gebiete der Kunſt iſt das einfach Schöne, an ſich Wahre und Geſetzmäßige, das ſich ſelbſt tragende Organiſche. Wo dies nicht zur Geltung gebracht iſt, da hilft kein Stützen mit gewaltigen Gedanken und Empfindungen, da hilft kein Einbalſamiren mit Eſſenzen.

Die kleinen, unſcheinbaren, zum Theil vom Dichter ſelbſt gering gehaltenen Bilder, wie der vergnügte Schulmeiſter Wuz, Quintus Firlein, Siebenkäs und Lenette u. ſ. w., die bleiben; während die Werke voll Schönſeligkeit, in denen es eigentlich nie heller Tag iſt, ſondern nur immer das Morgenroth oder das Abendroth glänzt und wunderbare Reflexe wirft, wohl für den Geſchichtſchreiber von Bedeutung bleiben — um die Stimmung der Zeiten daran zu erkennen — der Nation als ſolcher aber ſich immer mehr entfremden. Jean Paul hat ſeinen Hund Spizius mit in die Geſellſchaft und in ſeine Schriften eingeführt; er macht

da ſeine Kreuz- und Querſprünge, abſeits, hin und her, und unterbricht damit jeden Rhythmus im Fortgange der Handlung und Empfindung.

Jean Paul lebte in einer kleinen Stadt, hatte keinen Genoſſen von ebenbürtiger Bedeutung neben ſich, ihm wurde zu Lebzeiten eine Anbetung und Huldigung, namentlich von den Frauen, brieflich und perſönlich, wie keinem anderen Dichter; Alles dies zuſammengenommen brachte ihn dahin, jede Eingebung und jede Wahrnehmung feſtzuhalten, jede Abſonderlichkeit ſeiner Individualität als unantaſtbare Eigenthümlichkeit des Genius zu wahren.

Auch Schiller und Goethe lebten in kleinen Verhältniſſen, aber als ebenbürtige Genoſſen waren ſie einander, ausgeſprochen und unausgeſprochen, Richtung und Maß gebend; und dazu lebten ſie in ſteter Durchdringung des antik Claſſiſchen und ſie ſchwangen ſich hinweg über alles Enge, perſönlich und zeitlich Beſchränkende.

Der Cultus des Genius — wenn Wort und Begriff Cultus nicht ausſchließlich der Theophanie, ſondern auch dem bedingten Genius angehören ſollte — hat in unſerer Zeit ſeine feſte, bemeſſene Bedeutung gewonnen; er bewahrt ſie aber nur, wenn er ſich frei erhält von überſchraubtem, Alles verherrlichendem Lobpreis.

Wir können Jean Paul hoch halten, ohne ſeine Mängel zu verleugnen und zu verkennen.

Es iſt ein albernes, hohles Wort, wenn man ſagt: unſere realiſtiſche Zeit wolle nur eine realiſtiſche Poeſie

gelten laſſen, und habe darum für die, im eminenteſten Sinne genommen, idealiſtiſche Jean Pauls den Sinn verloren. — Es hat niemals eine realiſtiſche Poeſie, oder auch, es hat immer nur eine ſolche gegeben.

Wir können uns keine Menſchen denken und dichten, die anders ſind als die wirklich auf der Welt leben und gelebt haben. Die Malerei, die Bildhauerei, die Dichtkunſt kann immer nur an die Anſchauung ſich halten; freilich muß ſie was das Leben abgebrochen, verbogen und verunſtaltet giebt, zur inneren Wahrheit, Folgerichtigkeit und Schönheit geſtalten.

Nicht weil Jean Paul ein idealiſtiſcher Dichter iſt, ſtehen ſeine Bücher ſo oft beſtaubt in den Bibliotheken, ſondern weil er ihnen eine Realität giebt, für die wir keine Anknüpfung, keine Lebenskenntlichkeit haben.

Unſere Zeit hat einen ſtarken Sinn für das Geſchichtliche in Vergangenheit und Gegenwart.

Wenn wir uns nicht das Leben an den kleinen Fürſtenhöfen zu Ende des vorigen und zu Anfang unſeres Jahrhunderts vergegenwärtigen, und die ganze Kleintheilung des Daſeins, ſo verſtehen wir die Jean Paul'ſchen Dichtungen nicht. Und doch verwiſchte er jeden charakteriſtiſchen Anhalt an daſſelbe und ſetzte die Ereigniſſe und Perſonen gewiſſermaßen außerhalb aller Zeitbeziehung. Er malte auf einen idealen Goldgrund.

Er mußte das, denn die Zeit und das Land, in welchen Jean Paul lebte und dichtete, waren noch nicht reif für den Humor, und noch nicht freigegeben für die dichteriſche

Fixirung des Realen. Es war noch zu viel gemeine Bedrückung, noch zu viel Engbrüſtigkeit in allen Verhältniſſen, als daß ein Dichter, dem unmittelbaren Leben nahe, daſſelbe frei geſtalten konnte, wenn er nicht allgemeine pſychologiſche Probleme ſich herausſchälte.

Der Culturhiſtoriker findet, von Stimmungen abgeſehen, keine feſten Abbilder des Zeitlebens in Jean Paul; es fehlt das Centrum des Nationallebens, es finden ſich nur epiſodiſche Erſcheinungen und dazu noch gefliſſentlich verwiſchte.

So ſind es alſo die verſchiedenartigſten Hinderungen, die — wir müſſen das Wort leider ausſprechen — ein Antiquiren der Jean Paul'ſchen Dichtungen bedingen. Dennoch aber muß dem heutigen Geſchlechte geſagt werden, daß es ſich vielfach an Jean Paul verſündigt, vor Allem durch Nachſprechen der zum geſellſchaftlichen Converſationsgebrauche hergerichteten literaturgeſchichtlichen Urtheile.

Wenn man bedenkt, wie viele neuere Producte des Auslands und Inlands mit Gier verſchlungen werden — und hat man ſie geleſen, iſt man ſo arm und leer wie zuvor — dann muß man doch dem heutigen Geſchlechte zurufen: Lerne die Schwierigkeiten und Abſonderlichkeiten Jean Pauls überwinden, und du wirſt keines ſeiner Bücher weglegen, ohne ein beſſerer Menſch geworden zu ſein. Manches Wort wird dir ins Gewiſſen dringen und dich zur ehrlichen Selbſterkenntniß erwecken.

Aber vor Allem muß unſer heutiges Geſchlecht, und zumal die Frauenwelt, wieder lernen, beim

Momente zu verweilen, nicht immer von Effect zu Effect zu haſchen und zu drängen, wodurch alle Poeſie, oder was man eben ſo nennt, zum gröbſten und rohеſten Mechanismus wird, ſo daß man bei Beendigung der Lectüre eines Dichterwerkes oder dem Anſchauen eines modernen Dramas nicht mehr hat, als bei Auflöſung eines künſtlich geſchürzten Räthſels. Jede lyriſche Ausbreitung in einem Drama, jede tiefere Motivirung in einer Erzählung gilt heute für langweilig. — Unterhaltung! Zeitvertreib! iſt die Parole. Und dafür läßt man ſich in ernſten Dichtungen alle Ungeheuerlichkeiten pſychologiſcher und thatſächlicher Inconſequenz und in ſogenannten heiteren alle Frivolität und allen Unſinn gefallen. „Wir haben uns doch amüſirt," heißt es dann. Dieſes „doch" iſt eine Kundgebung, daß das äſthetiſche Gewiſſen doch noch nicht ganz wegamüſirt iſt.

Eine erneuerte Lecture Jean Pauls ließe vielleicht ein Heilmittel gegen die Verflatterung in bloße Aeußerlichkeit gewinnen.

So ſind alſo verſchiedene Gründe da, die das Jubiläum Jean Pauls nicht zu der nationalen und allgemeinen Feier werden laſſen, die anderen verleuchtenden Geiſtern des deutſchen Volkes zu Theil wurde.

Allerdings iſt auch die von Tagesereigniſſen mächtig bewegte Stimmung daran ſchuld. Man weiß nicht, von wannen heute oder morgen die Feuerzeichen aufſteigen. Und doch hat Deutſchland in Jean Paul nicht nur einen ſeiner reichſten Dichter, aus deſſen Schriften ſich ein Codex höchſter Lebensweisheit ausziehen läßt, er war auch ein Patriot und Freiheitskündiger, dem

Keiner voranſteht. Er hatte, wie das ganze vorige Jahrhundert, ein Ideal der Fürſtenerziehung ins Auge gefaßt; wir heute leben vor Allem in der Arbeit der Volkserziehung und wiſſen, daß Geſetze ſchaffen und befeſtigen mehr iſt, als einen machtbegabten Menſchen bilden. Er hatte vielfach, von Rouſſeau ausgehend, das Thema vor Augen, wie ein Menſch in Einſamkeit und weiſer Fürſorge zu ſeiner Beſtimmung entwickelt und ausgerüſtet werde; wir in unſeren Tagen wiſſen und arbeiten, daß der Menſch als Bürger nur in der geſetzesfeſten Gemeinſchaft zu ſeiner Beſtimmung geführt werde. Jede Zeit iſt von ihrem Ideale begeiſtert und muß es ſein; zu allen Zeiten aber muß gelten, daß man für die Menſchheit und ihre reinen Ziele wirke und nicht im perſönlichen Egoismus verharre. In die junge Seele Jean Pauls war ein Schmerz gedrungen von jener Empörung und jenem Jammerſchrei der verkauften Soldaten aus ſeinem Heimathlande, die in Amerika mit ihrem Blute die üppigen Feſte des kleinen Fürſten bezahlen mußten. Sein Leben lang hielt Jean Paul zu dem verkauften und gedrückten Volke, und er brandmarkte die kleinen Tyrannen, die nirgends reichlicher gediehen, als in unſerem deutſchen Vaterlande.

Jean Paul hatte einen tiefen Naturlaut, der nicht verkannt werden darf, weil er ihn nun einmal in ſeiner Weiſe, mit allerlei Coloraturen verziert, ertönen läßt.

Jean Paul hatte das Uhlandiſche Herz für das Volk,[1] für die Gleichheit vor dem Geſetze, für die

[1] Sein „Freiheitsbüchlein“ (1806), „Friedenspredigt“ (1808), „Mars und Phöbus Thronwechſel“ (1814), „Politiſche Faſten-

Freiheit und Unabhängigkeit, und, was noch mehr als Alles dieß, er hatte die volle unerſchöpfliche Menſchenliebe, die thätige, reine und treue, die nicht wähleriſch fragt, ob ſie auch richtig erkannt und gewürdigt werde, ſondern die ihr Beſtes Jedem bietet, der mit „athmet im roſigen Licht;“ die nicht wartet, bis große freie Zeiten kommen, um ſich ihnen zu Gebote zu ſtellen, ſondern jedes Leben treu aufnimmt und in jedem Augenſtrahl einen Glanz der höchſten Glorie erkennt, die Allen zu eigen geworden.

Deutſchland hat größere Dichter als Jean Paul, aber er ſteht in der erſten Reihe ſeiner edelſten vorurtheilsfreien und liebethätigen Menſchen.

Wenn auch nicht große Feſte den 21. März 1863 bezeichnen, manche tief empfindende Seele, die die Herzensweihe Jean Pauls in ſich aufgenommen, wird ſeiner dankbar gedenken.

predigten“ (1819) enthalten die edelſten freiheitlichen und vaterländiſchen Gedanken und Ausblicke.

Jakob Grimm.[1]

[1] Deutsche Blätter, October 1863.

Zwei Bilder sind von der Gestalt Jakob Grimms vorhanden, und beide geben ergänzend den vollen Eindruck seines Wesens. Das eine Bild, von dem Bruder des Gelehrten in Kupfer gestochen, zeigt den Bruder Jakob als Knaben von etwa acht Jahren. Ein rundes vollwangiges Kindergesicht, großäugig, mit feinem ernstmildem Munde, träumerisch schaut es hinein in die Welt. Dieser Blick ist festgeheftet an den Dingen der Anschauung, und die ganze Hingebung des Kindessinnes an Gesehenes und Gehörtes spricht sich darin aus.

Der reine und unverderbene Kindessinn ist dem großen Denker und Forscher geblieben, und man kann sagen: wer sich nicht etwas vom Kindessinn bewahrt, der kann nicht eingehen in das Himmelreich der Poesie und der volksthümlichen zumal.

Auf dem zweiten Bilde, das wir von Jakob Grimm haben und das sich bei dem ersten Bande des großen deutschen Wörterbuches befindet — nach einer Daguerreotypie etwa 1845 aufgenommen — steht Jakob Grimm aufrecht neben seinem sitzenden Bruder Wilhelm; dieser, etwas groß, gestreckter und hagerer, schlichten Haares, Jakob dagegen runden Antlitzes, geneigten Hauptes, mit vollem, lockigem, weißem Haar; aus dem schönen, schon beim flüchtigen Anblick sich bedeutsam zeigenden

Geſichte ſieht noch jenes Kindesantlitz heraus, das ſelbſt wie eine Geſtalt aus einem Mährchen erſcheint; und dieſes Bild giebt zugleich eine Darſtellung einer Brüderlichkeit, eines gemeinſamen Lebensganges, gemeinſamer Arbeit, einer Einigkeit und Friedſamkeit ſo ohne Gleichen, ſo zauberiſch anmuthend, daß wir uns wohl denken mögen, wie eine künftige Zeit mährchenhaft ausdichten mag, wie zwei Brüder eines Sinnes, eines Herzens und Geiſtes gemeinſam in tiefen Schachten arbeiteten, der eine Bruder mehr fein und ſauberlich ausarbeitend, der andere kühn, auf große Züge ausgehend und manches Geſchmeide von den unholden Mächten der Nacht und der Verſchüttung befreiend, aber beide ſtill glücklich, immer Neues zu finden, es vom Reſte zu reinigen und es aufzuſtellen in der Ruhmeshalle ihres Volkes zur Erquickung und Erhebung für Alle.

Das gar ſo ſeltene Verhältniß von brüderlicher Gemeinthätigkeit und untheilbarem Gemeinleben bezeichnet Jakob Grimm in der Vorrede zu dem deutſchen Wörterbuche mit Worten, an denen die Wiſſenſchaft wie das Gemüth gleichviel Antheil hat:

„Längſt entbehrt unſere Sprache ihren Dualis, deſſen ich mich hier immer bedienen müßte, und den Pluralis fortzuführen, fällt mir zu läſtig. Ich will das Viele, was ich alles zu ſagen habe, und von dem auch meine eigenſten innern Empfindungen beſchwichtigt oder angefochten werden, friſchweg in meinem Namen ausſprechen; leicht wird, ſobald er künftig das Wort ergreift und ſeine weichere Feder anſetzt, Wilhelm meinen erſten Bericht beſtätigen und ergänzen.“

Die Liebe, die Jakob Grimm zu Theil ward und die jetzt bei seinem Tode noch lauter sich offenbart, steht auf gleichem Grunde wie die Liebe zu Uhland. Der Dichter und der Gelehrte, sie werden hoch in Ehren gehalten, aber was ihrem Thun und Wirken noch den unverwelklichen Kranz allgemeiner Verehrung bietet, das ist, daß sie sich offen und unerschrocken als die Vertreter von Freiheit, Gesetz und Einheit des deutschen Volkes bewährten. Man schelte, was man wolle, über unsere Zeit, es steht doch fest: keine vor ihr hat so streng darauf gehalten, und das durch einen unverwirrbaren Naturzug, daß Niemand auf das Postament der Ehre im Heiligthum des deutschen Volkes aufgestellt werde, der sich nicht auch als Freund des Vaterlandes, seiner Freiheit und Einheit bewährt hat. Wo das ist, wo das sich einmal eingelebt hat in die Gesittung der Nation, da ist die Erringung ihrer höchsten Güter unausbleiblich. Der Tag und das Jahr lassen nur noch die Frage stehen: Wann und wie? Freilich sind diese Fragen noch hart genug.

Die deutsche Geschichte wird es als ein Denkmal deutscher Bürgerehre gegen die Eidbrüchigkeit eines Fürsten bewahren, daß sieben der ersten Gelehrten — unter ihnen Jakob und Wilhelm Grimm — an der Universität Göttingen ihres Amtes entsetzt und aus dem Land Hannover verwiesen wurden, weil sie offen und einfach gegen den Eid- und Verfassungsbruch protestirten.

Die Lebensgeschichte Jakob Grimms illustrirt ein gut Stück deutsche Geschichte vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zum heutigen Tage. Am 4. Januar

1785 wurde er in Hanau geboren. Sechs Jahre alt kam er mit dem Vater, der als Amtmann nach Steinau verſetzt war, in jene Gegend, in der einſt Ulrich Hutten gelebt und geſtritten hatte und wo noch eine Burgruine an ihn erinnert. Jakob war eilf Jahre alt, als er den Vater verlor. Die Tage der Kindheit, die er in mäßig geſchützten Verhältniſſen auf dem Lande verlebt hatte, erfüllten ſeine Seele mit einem Anhauch aus dem Volksgeiſte, der nie von ihm wich. Der Mann, der ſpäter die Kinder- und Hausmährchen im klaren Tone der Naivität aufzeichnete, in aller ſchlichten Friſche des lebendigen Wortes, ja mit jener im geſchriebenen Worte ſonſt ſich verflüchtigenden anheimelnden Ausdrucksweiſe, wobei etwas von dem ſtaunenden Großblicke des Kindesauges uns daraus anſchaut und die wonnig ſchauerliche Dämmerung darin feſtgehalten iſt — dieſer Mann hatte in ſeiner Kindheit ſeine ganze Seele durchſchuttern laſſen von jenen Wundern und Wonnen, die wie tief murmelnde Quellen in den Sagen und Mährchen des deutſchen Volkes rieſeln.

Wer auch nach den Brüdern Grimm noch Nachleſe gehalten hat auf dem weiten Felde des deutſchen Mährchen- und Sagenkreiſes, der ſchlichte, innige Vortrag der Grimm'ſchen Kinder- und Hausmährchen iſt von Niemand erreicht, viel weniger übertroffen. Und nun gar, wer Mährchen erfinden will! Was Jakob Grimm in ſeiner epochemachenden Abhandlung über „Reineke Fuchs“ von der Thierfabel ſagt, gilt in manchem Bezug auch von den Mährchen — „ſie laſſen ſich nicht erfinden.“ „Sie ruhen auf der unerdenklichen, lang

hingehaltenen, zähen Ueberlieferung, und sie sind gebunden an einen unerfundenen und unerfindbaren Stoff, über den die Länge der Tradition gekommen sein muß, ihn zu weihen und zu festigen."

Es ist gewiß zu bedauern, daß die heutige Kinderwelt überschüttet wird mit allerlei ausgequälten, ausgeklügelten und verschnörkelten Geschichten. Aber so mächtig ist doch das Urthümliche, daß meist die von den Brüdern Grimm gesammelten Kinder- und Hausmährchen allein in der Erinnerung haften. Die feinste Wurzel deutschen Geistes- und Gemüthslebens nährt sich doch nur von den ihr naturgemäß zuströmenden Säften aus der Tiefe ihres eignen Bodens. Und was später im fortgeschrittenen Leben in aller Kunst und Poesie sicher ergreift und dauernd festhält, muß etwas haben von jenem Klange, der aus der nationalen geheimnißvollen Tiefe herüber klingt. Zerstreuung, Unterhaltung gewährt Anderes. Was aber in Wahrheit behalten und weiter gebildet wird, hat auch einen tiefen Zug in der eigenen Natur getroffen. „Wir behalten nur das, was wir in uns selbst haben," sagt Goethe. Nicht wenig zum eigenthümlichen Erwachsen des besondern deutschen Geisteslebens trägt die Nahrung mit jenen Stoffen bei durch die — wie man bei einer Auseinanderlegung der Worte sagen könnte — das Mährchen zur Amme für das Leben der ganzen Volksseele wurde, und zwar zur allnährenden, den sogenannten Höchsten und Niedrigsten sich darbietenden. Mag es daher immer im Ausdrucke „Ammenmährchen" heißen.

Auf dem Grunde des Volksthums giebt es keine Scheidung in höhere und niedere Bildung mehr. Hier iſt eine Poeſie, die den Einfältigen im Gemüthe gehört, und die höchſte Bildung iſt die, welche die Gemüthseinfalt bewahrt.

Im Anfange unſeres Jahrhunderts, als das deutſche Volk auf den Schlachtfeldern ſein eigen Selbſt wieder gewann, that ſich auch der Urgrund ſeines eignen Weſens in Geſchichte, Sage, Rechtsbrauch und Sitte auf. Die germaniſtiſche Richtung, wie man ſie kurzweg nennt, im Gegenſatz zur claſſiſchen oder noch näher zur römiſchen, bildet das nothwendige Gegenſtück und die Ergänzung im Selbſtfinden des deutſchen Volkes.

Während die romantiſche Schule ſogleich an dem Ueberlieferten umgeſtaltend herumphantaſirte und damit ihr Belieben trieb, ohne etwas Bleibendes zu geſtalten, hat die germaniſtiſche Wiſſenſchaft alles Ueberkommene und faſt Verkommene treu und gediegen, ohne Zuthat und nur den Geſetzen des Zuſammenhangs nachgebend, ausgebildet. In dieſem Kreiſe ſtehen die Brüder Grimm oben an.

Vor den Brüdern Grimm gab es keine Wiſſenſchaft vom deutſchen Leben. In Bruchſtücken, Anklängen war Manches da, aber Alles zerſplittert, unklar. Von den Brüdern Grimm an und durch ſie iſt die Wiſſenſchaft vom deutſchen Leben auferbaut. Täglich erneuet ſich die Welt, aber tief, in ferne Zeiten hinein gehen die Wurzeln ihres Wachsthums, und auch den vergangenen Zeiten leuchtete die Sonne wie der unſrigen. Die Finſterlinge ſagen: „Nur die Vergangenheit hat Recht!

Alles muß wieder in die Formen der Vergangenheit zurückgeſchraubt werden!“ Die Kurzlebigen dagegen datiren gern die ganze Summe der Welt- und Nationalgeſchichte von ihrem eignen Geburtstage an. Zwiſchen ihnen ſteht der Mann der Wiſſenſchaft, der den Geiſt im vergangenen wie im gegenwärtigen Leben gerecht erkennt. Den Eingebildeten ſagt Jakob Grimm: „Mir widerſteht die hoffärtige Anſicht, das Leben ganzer Jahrhunderte ſei durchdrungen geweſen von dumpfer, unerfreuender Barbarei. Schon der liebreichen Güte Gottes wäre das entgegen, der allen Zeiten ſeine Sonne leuchten ließ, und den Menſchen Bewußtſein einer höheren Lenkung eingoß. In alle, auch die verſchrieenſten Weltalter wird ein Segen von Glück und Heil gefallen ſein, der edelgearteten Völkern ihre Sitte und ihr Recht bewahrte.“

So wenig man ſich Leſſing, Schiller und Goethe hinaus denken kann aus dem Inhalt und der Geſchichte des deutſchen Geiſtes, ſo wenig läßt ſich das Schaffen und Wirken der Brüder Grimm hinaus denken, denn es iſt bereits organiſch geworden im Beſtande der Nation; ſie haben nicht Neues geſchaffen, aber dem Volke die tiefſte Kunde ſeines eignen Selbſt gegeben, und bis in die verborgenſte Dorfſchule hinein wirkt bereits, wenn auch oft noch ungenannt, ihre Anſchauung und ihre Erkenntniß.

Das Leben Jakob Grimms war wie das ſeines Bruders Wilhelm ein früh mit Entbehrungen kämpfendes, das aber auch den Mannesſinn ſtählte.

Die Dürftigkeit, aus der ſich Jakob Grimm heraus-

kämpfte, immer ſein Ziel im Auge, dieſes Selbſtſchaffen des Lebens gab ihm jenen Muthesmuth, den Convenienzen gegenüber auf dem einfach als recht Erkannten zu beſtehen, und andererſeits jenes Selbſtgenügen, das der Welt nicht bedarf, das die Pflicht zum Genuſſe macht und in der Arbeit beide vereint findet. Die rechtsgeſchichtlichen Studien Savignys und die literaturgeſchichtlichen Wachlers waren von großem Einfluſſe auf Jakob Grimm. Erſterer ließ ihn 1804 zu ſich nach Paris kommen, wo Grimm ein Jahr lang ihm in ſeinen Arbeiten half. Zurückgekehrt erhielt er eine kleine Stelle beim Kriegscollegium mit einem Gehalte von 100 Thalern und einer Maſſe beſchwerlicher Arbeit; ja Jakob Grimm mußte, wie Sereniſſimus von Heſſen allen Beamten befahl, einen bepuderten Zopf tragen. Das dauerte aber nicht lange. Nachdem die Mutter geſtorben war und ſechs unverſorgte Kinder ihr Todtenbett umſtanden, wurde Grimm Bibliothekar des Königs Jerome von Weſtphalen. Mitten unter der Herrſchaft der Ausländerei und Leichtfertigkeit vertiefte ſich Jakob Grimm in ſeine hiſtoriſchen Forſchungen, beſonders in die Geſchichte der mittelalterlichen Literatur. Seine erſte Schrift „Ueber den altdeutſchen Meiſtergeſang“ erſchien 1811; ihr folgten bald die „Kinder- und Hausmärchen“ und viele wiſſenſchaftliche Schriften.

Deutſchland wurde von fremdem Joche frei, der alte Kurfürſt kehrte nach Kaſſel zurück. Grimm ward Legationsſekretär, wirkte in Paris mit, das dahin entführte geraubte Gut wieder zurückzufordern, ging mit zum Wiener Congreß, blieb in Wien vom Juli 1814

bis zum Oktober 1815 und studirte hier zugleich die slavischen Sprachen. Um das deutsche Leben in seinen Denkmalen in Schrift, Recht, Sitte und Sage klar zu erkennen, mußte er alle die Auszweigungen der europäischen Volkergeister kennen. Endlich als Bibliothekar in Kassel hatte er Muße, sich ausschließlich seinen Studien hinzugeben.

Es ist hier nicht der Ort, alle die Arbeiten Jakob Grimms aufzuzählen, noch weniger sie zu charakterisiren. Sein ganzes achtundsiebzigjähriges Leben war eine ununterbrochene Arbeit, und was er bereits abgeschlossen hatte, nahm er stets wieder neu auf, berichtigend, ergänzend und erweiternd. Er verband mit dem ausgebreitetsten Detailwissen einen übersichtlichen und zusammenfassenden Geist. Seine Studien in alten Handschriften und auf Bibliotheken, sein Arbeiten Tag und Nacht raubten ihm den freien Blick nicht. Er gab „Altdeutsche Wälder" heraus und er lebte in dem weiten Gebiete seiner Wissenschaft wiederum wie ein freier Jäger mit dem hellen Blicke für alles Gegenständliche. Nur auf seine „Deutsche Grammatik," seine „Deutschen Rechtsalterthümer" und seine „Teutsche Mythologie" sei hier noch mit einem kurzen Worte hingewiesen. Durch die Grammatik ward Jakob Grimm der Begründer der ganzen geschichtlichen Richtung auf diesem Gebiete, wie er dies in seiner „Geschichte der deutschen Sprache" noch fester gründete. Unsere Sprache liegt nun in ihrem organischen Bau vor uns. Wir sehen ihr Wachsen, ihr Auszweigen in den Mundarten. Durch die „Mythologie" und die „Rechtsalterthümer"

legte er die Weſenheit und Beſonderheit des deutſchen Volkes klar, in der Richtung nach der Erkenntniß von den höchſten Dingen und in der Ordnung der Lebensverhältniſſe. Was einer früheren, nach allgemeinen, abſtracten Geſetzen ſich regelnden Bildung als barbariſch, fremdartig und abſtoßend erſchienen war, das ward jetzt eingefügt in die Erkenntniß der ganzen Volksnatur; ja ſelbſt der Aberglaube, deſſen Sprüche und Formeln er emſig ſammelte, diente mit dazu, die ganze Volksnatur phyſiognomiſch kennen zu lernen, und auf die tieferen Gründe hinzuweiſen, die ſolche Erſcheinungsformen bedingen.

Deutſchland hat keinen feſten ſichtbaren Mittelpunkt ſeines Lebens, wo die Pflege und Wahrung ſolchen geſchichtlichen Heiligthums heimiſch wäre. Endlich fanden die Brüder Grimm an der Univerſität in Göttingen einen entſprechenden Wirkungskreis.

Die Vertreibung der ſieben eidesgetreuen Profeſſoren, worunter auch die Brüder Grimm, iſt noch in Aller Gedächtniß. Damals raffte ſich das deutſche Bewußtſein auf, und in einer Nationalſammlung wurde den Männern, die lieber Alles ließen als Ehre und Treue, Unterhalt geboten. Die beiden Brüder Grimm waren wieder auf ſich geſtellt, und wie ſie in ihrer Jugend ſich ſelbſt geholfen, ſo beſchloſſen ſie es nun als gereifte Männer. Sie faßten den Entſchluß, den geſammten Schatz der deutſchen Sprache in einem Wörterbuche zu ſammeln. Nach Berlin berufen von König Friedrich Wilhelm IV., der altdeutſchem Weſen wohl geneigt war, lebten und lehrten ſie hier. Die erſten

Bände des großen Werkes erſchienen. Da ſtarb vor vier Jahren der jüngere Bruder Wilhelm .....

Es ſei mir geſtattet — um den Zeitgenoſſen die nicht das Glück und die Ehre hatten, Jakob Grimm perſönlich zu kennen, ein lebenskenntlicheres Bild ſeiner Erſcheinung zu geben — hier noch einige perſönliche Wahrnehmungen anzuknüpfen.

Als ich Jakob Grimm kurze Zeit nach dem Tode ſeines Bruders wieder beſuchte, ſagte er mehrmals: „Und ich bin um ein Jahr älter als er!“

Nur ſchwer konnte ſich Jakob aus ſeiner Trauer wieder in die Arbeit finden; aber als er ſich in dieſelbe fand, ward er wieder ruhig und hell. Die Arbeit hatte ihm ſein Leben lang über Alles hinweggeholfen. In ſeinem Studirzimmer mit den großen Büchergeſtellen und mancherlei Bildern, und wo auf ſchiefen Geſtellen große Folianten aufgeſchlagen waren, fanden ſich auch bequeme Sitze; er liebte es, ſich ſeinem Beſuche gegenüber zu ſetzen, und ſprach viel von ſeinen fernen Freunden, beſonders von Uhland. Es war kurz vor dem hundertjährigen Geburtstage Hebels. Jakob Grimm zeigte mir das Bild des allemanniſchen Dichters, das in einer Fenſterniſche hing, und ſagte, es ſei ſehr gut. Es war das, wo Hebel mit dem Wieſenthaler Bauernkind abgebildet iſt. Er war voll Lobes über Hebel, den er noch 1812 oder 1813 in Karlsruhe beſucht hatte und der ihm einen Brief an den Vater der Brüder Stöber ins Elſaß mitgab; er nannte aber auch Hebels Aufſatz über Andreas Hofer geradezu eine Verſündigung.

Zum letztenmale ſprach ich Jakob Grimm am 2. Juli d. J. Ich kam mit einem Freunde am milden Nachmittage aus der Stadt. An der Ecke der Linkeſtraße trafen wir Jakob Grimm, er rief und winkte mir, ich verließ den Freund und ging mit ihm. Ich hatte ihn ſeit dem Tode Uhlands nicht geſprochen. Und dieſer, wie früher ſo oft, war jetzt um ſo mehr Gegenſtand unſeres Geſpräches.

Wenn man nur immer genau behielte, was ſolch ein Mann in der tönenden Stimme bei leichter Wechſelrede ſprach!

Die Stimme Jakob Grimms war eine hochliegende, tenorartige. Sein Auge leuchtete noch hell und warm, wenn er es aufſchlug, er ſah bereits mager und abgefallen aus. Es war eine leichte, feine Hülle, in der ein großer, weitumfaſſender Geiſt lebte. Den Tod ſeines Bruders Wilhelm verwand er nie. Und wie ſollte er auch! Neben der großen und unvergleichlichen Geiſtesverbrüderung zwiſchen Schiller und Goethe ſteht die blutsverwandtſchaftliche und geiſtige Verbrüderung von Jakob und Wilhelm Grimm einzig da in der Geſchichte des deutſchen Volkes, ja wohl in der Geſchichte aller Völker. In ſeiner Rede „über das Alter,“ die Jakob Grimm vor wenigen Jahren in der Akademie der Wiſſenſchaften gehalten, hat er viel perſönliche Erfahrung und Weisheitslehre niedergelegt. Seine Einſamſtellung, getrennt von dem Bruder, überwand er nur durch treue und unabläſſige Hingebung an die Arbeit.

In dem grauen Sommerkleide, mit dem breitkrämpigen Sommerhute, darunter die langen weißen

Locken hervorquollen, war Jakob Grimm eine jener Erscheinungen, die nicht hineintaugen in das unruhvolle Getriebe unserer Zeit und einer großen lärmerfüllten Stadt. Er führte ein einsiedlerisches, von der Weihe der Wissenschaft geheiligtes Leben, all sein Denken und Sein nur immer der Gesammtheit gewidmet, der geschichtlich vergangenen, wie der gegenwärtig sich bewegenden.

Viel sprach er auch von den Zuständen unseres Vaterlandes. Aber ich möchte nichts davon hier kundgeben, theils weil ich den Ausdruck nicht verbürgen kann, theils weil auch seine Empörung derart war, daß sie nicht gedruckt wiedergegeben werden dürfte.

Er ging aufrechter Haltung, nur der Kopf etwas vorgebeugt; er trug nie einen Stock und hatte beim Gehen die linke Hand immer auf den Rücken gelegt. Wenn er sprach, warf er, ganz wie Uhland, den Kopf mit einem raschen Schütteln zurück. Er sagte, daß er selten Jemand mitnähme auf seinen Mittagsgängen. Früher sei er gern mit seinem Bruder Wilhelm gegangen; der habe freilich eine andere Schrittart gehabt, als er, aber sie hätten sich ineinander gefügt. Er freute sich, daß in Uhlands Nachlaß, den nun Franz Pfeiffer herausgeben wird, doch mehr Fertiges da sei, als man meinte, besonders Abhandlungen über das Volkslied und Einzelnes zur Sagenforschung. Er lächelte, als ich ihm erzählte, wie Uhland sich darüber gewundert habe, daß Grimm alle die verschlungenen „Umgänge" im Thiergarten so genau kenne. Sie waren da oft miteinander gewandelt. Und in der That wußte

Jakob Grimm die lauſchigſten Partien des Thiergartens, wo man nichts mehr hört und merkt vom Wagengeraſſel und wo ſelten ein einſamer Wanderer hinkommt. Er erzählte, daß er ſich noch wohl fühle, nur ſein Schlaf ſei kürzer, er wache ſchon um drei Uhr auf, ſtehe aber erſt um ſechs Uhr auf, weil er die Leute im Hauſe nicht ſo früh wecken wolle und doch gerne gleich Kaffee habe. „So im Halbſchlafe des Morgens," ſagte er, „habe ich oft allerlei Gedanken zu meinen Arbeiten, die ich für gut halte, aber bei Tage ſind ſie dann nichts; viel beſſer ſind die, die ich da beim Spaziergange habe, die ſind oft ganz gut."

Es wird einen Zeitgenoſſen, den plattdeutſchen Dichter Fritz Reuter, erfreuen, wenn ich hier erzähle, wie gut und innig Jakob Grimm von ihm ſprach. Er hatte ihn das Jahr vorher in Arnſtadt viel geſprochen. „Der iſt mit ſeinen Sachen im Dialekt daheim," ſagte er; von Anderen verneinte er das.

Ich ſtand einmal ſtill und machte ihn auf den hellen Sang einer Schwarzamſel aufmerkſam. Da ſagte er tief wehmuthig in Ton und Blick: „Ich höre nicht mehr gut, ferne Töne gar nicht, ich höre keinen Donner und auch den Vogelſang nur undeutlich."

Das war das letztemal, daß ich das Glück hatte, Jakob Grimm zu ſprechen und mich ſeiner Freundlichkeit zu erfreuen . . . . .

Jakob Grimm hörte den Donner und den Vogelſang nicht mehr, und doch hat Niemand ſchärfer und feiner als er die große rollende Bewegung in der deutſchen Geſchichte und die feinen und ſanften Töne der

deutſchen Dichtung und Sage erlauſcht. Wenn wieder der rollende Donner der Geſchichte das deutſche Leben erweckt und ihm nach die Stimmen der Dichtung hell und laut von überall ertönen, dann wird auch das Andenken Jakob Grimms ſich erneuern, und zu allen Zeiten wird er verehrt werden als ein Mann der reinen Wiſſenſchaft und des reinen Lebens.

Die Worte, mit denen er die Vorrede zum erſten Bande des deutſchen Wörterbuchs ſchließt, zeichnen ihn und ſein beſtes Wünſchen.

„Unabläſſig," ſagt er „nach jedem Vermögen, das in mir gelegen war, wollte ich zur Erkenntniß der deutſchen Sprache kommen und ihr von vielen Seiten her ins Auge ſchauen; meine Blicke erhellten ſich je länger je mehr und ſind noch ungetrübt. Aller eiteln Prahlſucht feind darf ich behaupten, daß, gelänge es, das begonnene ſchwere Werk zu vollführen, der Ruhm unſerer Sprache und unſeres Volkes, welche beide eins ſind, dadurch erhöht ſein werde. Meine Tage, nach dem gemeinen menſchlichen Loos, ſind nahezu verſchloſſen, und das mir vom Lebenslicht noch übrige Endchen kann unverſehens umſtürzen. Der Weg iſt aber gewieſen, ein gutes Stück der Bahn gebrochen, daß auch friſche Wanderer den Fuß anſetzen und ſie durchlaufen können.

„Deutſche geliebte Landsleute, welches Reichs, welches Glaubens ihr ſeiet, tretet ein in die euch allen aufgethane Halle eurer angeſtammten, uralten Sprache, lernet und heiliget ſie und haltet an ihr, eure Volkskraft und Dauer hängt in ihr. Noch reicht ſie über

den Rhein und das Elſaß bis nach Lothringen, über die Eider tief in Schleswig-Holſtein, am Oſtſeegeſtade hin nach Riga und Reval, jenſeits der Karpathen in Siebenbürgens altdakiſches Gebiet. Auch zu euch, ihr ausgewanderten Deutſchen, über das ſalzige Meer gelangen wird dies Buch und euch wehmüthige, liebliche Gedanken an die Heimathſprache eingeben oder befeſtigen, mit der ihr zugleich unſere und eure Dichter hinüberzieht, wie die engliſchen und ſpaniſchen in Amerika ewig fortleben."

Vom Weltſchmerz.

Der Weltſchmerz mit beſonderer Beziehung auf Nicolaus Lenau.[1]

Weltſchmerz und Zerriſſenheit! Ein eigenthümliches Lächeln zieht über die Mienen eines Jeden, der dieſe Bezeichnung hört. Es ſpricht ſich darin aus, daß die Stimmung, die mit jenen Worten angerufen wird, eine vergangene, oder wie man lieber ſagt, eine überwundene iſt, und daß man jetzt wohl erkennt, wie auch viel Grillenhaftigkeit und Affectation dabei war.

Es mag aber gerade unſerer Zeit, die ſich von der Geſammtſtimmung des Weltſchmerzes frei weiß, angemeſſen ſein, dieſelbe nochmals in ihrem Bleibenden und ſtets Wiederkehrenden, ſowie im Vergänglichen und Abgethanen zu erkennen; und gerade weil wir dieſer Periode noch ſo nahe ſtehen, mag es uns beſonders gegeben ſein, ſie mitempfindend und doch wiederum befreit zu erkennen.

[1] Vortrag, gehalten im wiſſenſchaftlichen Verein der Sing-Akademie am 18. Januar 1862.

Ich gebe dieſen Vortrag wie er damals gehalten wurde, und werde in einem anderen Bande dieſer Sammlung noch ein Mal auf das Thema zurückkommen.

Nur die deutſche Sprache hat das Wort: Weltſchmerz, wie auch die Ausprägung der darin liegenden Empfindung eine vorherrſchend germaniſche iſt. Wenn auch die Stimmung Jean Jacques Rouſſeau's in den Umkreis des Weltſchmerzes fällt, ſo bleibt doch die moderne und vornehmlich dichteriſche Formation des Weltſchmerzes eine germaniſche.

Wir Deutſchen ſind ſeit dem Erwachen unſerer neuen Cultur Weltbürger. Die Heroen unſeres Geiſtes haben uns das Leben der geſammten Menſchheit erſchloſſen, und wir ſind gewohnt, deren Geſchicke von keinem Nationalbegriff beſchränkt, ſelbſtlos, in der umfaſſendſten Theilnahme in uns auszuleben.

Es wird unſere beſondere Aufgabe bleiben, jetzt, wo wir an der feſten Geſtaltung unſeres nationalen Lebens arbeiten, die große Errungenſchaft des weltbürgerlichen Sinnes darin zu wahren.

Der Weltſchmerz hat den weltgeſchichtlichen deutſchen Sinn, das Weltbürgerthum zu ſeiner Vorausſetzung.

Goethe hatte ſein großes Ich ausgeſtaltet, dieſes Ich aber, ſo groß und voll, erſcheint als der reſignirte Privatmenſch in einſamer Hoheit.

Eine neue Jugend kam, aus der Einſamkeit zur Gemeinſamkeit drängend, im Tiefſten revolutionär gegen die Ruheſucht und heuchleriſche Verträglichkeit, die nichts von jenem großen Genius hatte, der ſein Selbſt nicht der Welt unterwarf, ſondern ſich von der Welt befreite.

Das zum Bewußtſein gekommene Individuum, von der Kirche durch die Erkenntniß, vom Staate durch

den Polizeibüttel getrennt — was iſt dieſes Individuum? Ein Fremdling in der Heimath wie in der Welt, an nichts angeſchloſſen, was groß und geſammt iſt, von nichts aufgenommen, was die Hingebung fordern kann.

Wem gehört die Welt? Denen, die ſie bewältigen. Durch wen?

Die revolutionäre Stimmung und die Verlaſſenheit des Individuums drängt unausweichlich nach den großen Räthſeln des Weltdaſeins.

Drei Quellen ſind es, aus denen der tiefe Brunnen des Weltſchmerzes geſpeiſt wird: Die Philoſophie, das unaufhaltſame Durchdringen der Weltgeſetze, das an die Schranken der Erkenntniß anprallt und den Schmerz um ſolche Beſchränkung dichteriſch ausklagt. — Die Weltgeſchichte, und in ihr die Philoſophie der Geſchichte, die die Frage aufwirft: Wohin mit dieſer endloſen Arbeit der Cultur? Warum ſtellt ſich heraus, daß die eine Culturperiode von der andern immer nur als eine relative gefaßt wird? Warum werden die reichſten Menſchenkräfte, die edelſten Gewalten immer dazu verbraucht, die ſtets neu ſich auftürmenden Hinderungen der Mächte der Finſterniß zu beſiegen? Warum ſollen die reinen Kräfte nicht dazu auf Erden erſcheinen, um die Feſte der Menſchheit mit Schönheit zu erfüllen, wie es der Kunſt und vor Allem der Dichtung zukommt? — Eine Geſpenſterfurcht, die den Sieg der unholden Mächte zitternd ahnt; ein Verzagen und Klagen um die Siſyphusarbeit menſchlicher Cultur ängſtigt und beklemmt das Herz.

Die dritte Quelle des Weltſchmerzes iſt die traurige Erkenntniß der ſocialen Gebundenheit, in welcher die Entfaltung unſerer Kraft immer nur eine bedingte, gebrochene iſt. Unſer Wiſſen, unſer Streben und unſer Leben iſt eitel Stückwerk.

In dieſer dreifachen Erſcheinung iſt der Weltſchmerz ein ſtändiges Moment des Menſchengeiſtes und des Dichtergeiſtes insbeſondere.

Schon in der Bibel ſind zwei Werke — deren jedes den Zweifel und die Verzweiflung zum Object hat — volle Producte des Weltſchmerzes: das Buch Hiob — aus dem auch Goethe für die Fauſttage die erſte Scene im Himmel entnommen — eröffnet die radikale Zweifelſucht an einem mit dichteriſcher Plaſtik ausgeführten Leben, daran ſich die ſchärfſte Discuſſion knüpft. Der Dichter des Hiob ſchließt mit einer Theodicee.

Das unter dem Titel „Prediger Salomonis" aufgeführte Buch ſpricht mit ſeiner Grundlehre: „Alles iſt eitel," die Blaſirtheit ſo geradezu aus, daß dem Buche die Aufnahme in die canoniſchen Bücher fraglich wurde und ihm zuletzt nur wegen einer angehängten didaktiſch-religiöſen Formel zu Theil ward. Beide Bücher ſind offenbar zur Zeit der Wiederherſtellung des Reichs entſtanden, wo ſich der Bruch mit der altüberlieferten Lehre mitten in dem romantiſchen Beſtreben zur Reſtauration eines erneuerten, in ſich geſchloſſenen Nationalſtaates herausſtellte. König Salomo, der glückliche, mit allen glänzenden Gaben des Geiſtes und unbeſchränkter Genußfreiheit ausgeſtattete Fürſt, war für den Dichter der vollkommen entſprechende

Held, um an ihm den großen inneren Zerfall des Geiſtes und die Widerſprüche des endlichen Lebens dichtend darzuthun.

Die Aſceſe, die die Inder lehren, der zufolge das Beſte am Leben der Tod iſt, und in der Abtödtung des Selbſtbewußtſeins es dem Menſchen wieder gegeben ſein ſoll, in Auflöſung der Individualität wieder in die Nirvana, in die allgemeine Weltſeele zurück zu fallen — dieſe Aſceſe will den Schmerz des Daſeins durch den freiwilligen Schmerz erlöſen.

Im Griechenthum iſt die Idee des Fatums nicht ſowohl eine Beſiegung des Weltſchmerzes, als vielmehr eine Unterwerfung unter denſelben. Der Weltſchmerz erſcheint hier aber nur in ſeiner vereinzelten Form, als ungelöste Frage nach Schickſal, Verhängniß und Tod. Die andere Seite, die dieſe ungelösten Fragen an das Leben der ganzen Menſchheit richtet, konnte den alten Völkern, die ſich immer allein als die Welt betrachteten, nicht ſich aufſtellen.

Das Mittelalter, in dem der Gedanke einer idealen Einheit der Menſchheit aus einer feſten, keiner weiteren Vollendung mehr bedürftigen Lehre, erfloß, hat neben der Aſceſe dennoch bereits Spuren der Skepſis, und die Abenteuerluſt, die das Leben und parallel den Inhalt der epiſchen Dichtung erfüllt, deutet auf eine äußerliche Beſchwichtigung des inneren Zwieſpaltes.

Es können natürlich dieſe Hinweiſe hier nur flüchtig angedeutet werden.

Auch ſofort im frohmuthigen Aufbau unſerer neuen deutſchen Culturperiode finden ſich Klänge aus jener

großen Weltklage, die ſich aus der philoſophiſchen, hiſtoriſchen und ſocialen Betrachtung ergiebt.

Wir haben vom Leſſing'ſchen Fauſt nur das Fragment. Leſſings Fauſt blieb Fragment, und man kann wohl ſagen, daß er es dem Naturell des Dichters gemäß bleiben mußte. Daß aber Leſſing dieſen Stoff anfaßte und ſich mit ihm trug, iſt bedeutſames Zeichen, wie es ihn drängte, das metaphyſiſche Problem nicht metaphyſiſch — denn wer hat es ſchlagender bewieſen als Leſſing, daß die Dichtung den rein metaphyſiſchen Inhalt nicht faſſen kann — ſondern menſchlich concret zu löſen.

In Leſſings „Emilia Galotti," wo die Corruption nur erſchüttert, nicht niedergeworfen erſcheint, iſt etwas von der Stimmung, die in jenem Ausſpruche ausgeprägt iſt: „Wer über gewiſſe Dinge den Verſtand nicht verliert, hat keinen zu verlieren."

Aber Leſſing war in ſeinem ganzen Naturell wie in ſeiner durchdringenden philoſophiſchen Erkenntniß, vor Allem aber in ſeiner ſtetigen und eben damit auf alles Einzelne angewandten Menſchenliebe, am mindeſten ein Vertreter des Weltſchmerzes, und jene Stimmung aus Emilia Galotti iſt nur eine vereinzelte. Die Erkenntniß von einer Erziehung des Menſchengeſchlechts beantwortet ſchon mit dieſer Bezeichnung die Frage nach den Reſultaten aller Culturwandlungen. Der Ausſpruch, daß nicht die Wahrheit, ſondern das Suchen der Wahrheit die ſchöne offene Bahn des Menſchengeſchlechts, beſeitigt die Frage und die Klage um die Grenzen der Erkenntniß. Die Menſchen-

liebe, die ſelbſt empörender Behandlung gegenüber noch das Gute in der Einzelerſcheinung erkennen läßt, und zu dem Ausſpruch: „Groß und abſcheulich!“ bringt; dieſe intellectuale Liebe Nathans, die nicht mehr bloß Stimmung und Naturell iſt, ſondern zugleich aus dem tiefen Ueberzeugungsgrunde quillt, löst die Frage, die ſich aus der ſocialen Zerriſſenheit, aus der Gebrochenheit und Bedingtheit in der Entwickelung unſerer Anlagen ergiebt. In der Liebe waltet das Ganze und die intellectuale Liebe ſieht immer und überall auch das Reine und Ewige.

In Schiller iſt jene Elegie der Götter Griechenlands ein Sehnſuchtsklang des Weltſchmerzes, der nach ſchöner Einheit des Lebens ringt. Die Formel, und man kann ſagen, die allgemein in Brauch gekommene Formel des Weltſchmerzes liegt in den Worten, die Schiller ſeiner Thekla Wallenſtein in den Mund legt:

Da kommt das Schickſal. Roh und kalt
Faßt es des Freundes zärtliche Geſtalt
Und wirft ihn unter den Hufſchlag ſeiner Pferde! —
Das iſt das Loos des Schönen auf der Erde!

Dieſe Worte ſind aber nur der gerechte und dichteriſch deckende Ausdruck des momentanen Schmerzes der Jungfrau, die mit „klöſterlichem Zagen“ die Welt betrat. Inmitten eines gewaltigen Todesſchmerzes erſcheint alles Leben öde und alles Streben nichtig. Es iſt aber nicht das Loos des Schönen auf der Erde, daß es unter den Hufſchlag der Pferde komme.

Schiller gab in ſeinen philoſophiſchen Betrachtungen

wie in ſeinen dichteriſchen Productionen die Ebenmäßigkeit, den Ausgleich in hiſtoriſcher und poetiſcher Gerechtigkeit, und es darf beſonders darauf hingewieſen werden, daß Schiller die Idylle als höchſtes Ziel der Dichtkunſt pries, jene Idylle, in der ein freies Ausleben der ſchönen Menſchlichkeit ſich darſtellt und die großen Züge des Menſchenthums, die beſeligten Energieen, die Gluth der Empfindung, der ſüße Duftſtrom friſch aufgebrochener Blüthe nicht erſt in Aufregung und Erweckung durch den Conflict, aus Kampf und Widerſtreit, ſich offenbaren. Die Idylle in dieſem höchſten Sinne, wie ſie Schiller faßt, iſt der ſchneidendſte unmittelbare Gegenſatz des Weltſchmerzes, der keine friedliche Bewegung der Kraft kennt.

Wie ſehr Goethe das, was wir als Weltſchmerz bezeichnen, durchempfand, das hat er im Werther und Fauſt und in ſeiner Behandlung der Prometheusſage in den höchſten Accorden ausgedrückt. Die ganze neuere Weltſchmerzpoeſie hat einen Anſtoß von der Werther-Fauſt'ſchen Stimmung, und wenn die nachfolgenden Dichter die Geſtalt des Don Juan als eine beſondere und ſelbſtändige abheben, ſo hat Goethe dieſe Erſcheinung nur als die andere Seite der Fauſt-Subſtanz gefaßt. Das Volksſchauſpiel „Fauſt," das Leſſing ſowohl als Goethe vorlag, läßt den Zweifler Fauſt in einem einzigen Momente in der Verehrung der Maria und in dem Verlangen nach der Griechenſchönheit Helena hin- und herſchwanken. Fauſt ruft, vor dem Heiligenbilde knieend: „Wehe! Ich ſehe in dir doch nur wieder Helena!" Dieſes naive Zuſammendrängen

des Conflictes zweier ganzen Welten in einen einzigen Moment iſt von keiner Kunſtdichtung erreicht. — Goethe hat dieſe beiden Seiten in breiter Ausführung und reichſter Gliederung geſtaltet. Von Goethe's Fauſt an aber ſetzte ſich in gewaltigen Geiſtern das Verlangen feſt, zu einem dichteriſchen Kunſtwerke nicht mehr einen beſtimmten Ausſchnitt aus dem zeitgenöſſiſchen oder hiſtoriſchen Leben abgerundet zu behandeln — ſo daß dieſes umſchloſſene Leben wiederum typiſch werden kann für das Ganze, Große — man wollte geradezu die unendliche Perſpective, das ganze große Leben der Menſchheit in die Dichtung faſſen, und die Dichtung parallel mit der Philoſophie der Geſchichte machen. Goethe hat die Weltſchmerzſtimmung in der acuteſten Weiſe durchempfunden; er geht neu daraus hervor und kommt zum Frieden mit ſich und mit der Welt, indem ſich ihm zuletzt das Menſchenleben unter dem Geſichtspunkte der Naturnothwendigkeit und Pflicht einfügt, und es iſt von großer Bedeutung, daß er auf die Frage des Epimetheus: „Wie Vieles iſt denn dein?“ Prometheus antworten läßt: „Der Kreis, den meine Wirkſamkeit erfüllt!“

Hier iſt im kürzeſten Ausdruck Gegenſatz und Heilmittel des Weltſchmerzes gegeben, und das iſt: die Pflicht.

Es könnte nun als ein Anachronismus erſcheinen, daß nach Goethe noch eine Periode der Dichtung möglich war, in der der Weltſchmerz ſo volltönend, ja faſt allein zum Ausdruck kam. Aber das, was ein Individuum, und ſei es das hochbegabteſte, in ſich vollendet,

iſt damit noch nicht erledigt, und eben weil Goethe den Weltſchmerz nur individuell abſchloß, mag als nothwendig erſcheinen, daß er in neuen, gewaltſam erregten Individuen mehr im allgemeinen welt- und zeitgeſchichtlichen Charakter zum Austrag kommen mußte.

Die neue Poeſie des Weltſchmerzes kann als ein allgemeines Ausklingen der franzöſiſchen Revolution und der darauf folgenden Napoleoniſchen Weltumwälzung betrachtet werden. Das ſchwere Gefühl der Erfolgloſigkeit ſo hochfliegender Plane, ſo zahlreicher Opfer, offenbarte ſich als Skepſis über Plan und Führung in der Geſchichte der Menſchheit. Ein hiſtoriſches Titanenthum hatte ſich aufgethan und war zerſchmettert; die Kraft der Völker hatte ſich erhoben und Alles erſchien ſchließlich reſultatlos.

Daneben hatte ſich, abſeits von den weltgeſchichtlichen Ereigniſſen auf Schlachtfeldern und in Cabinetten, aber doch parallel mit ihnen, eine Philoſophie erhoben, die eine Radikalreviſion des geſammten Bildungsganges der Menſchheit vornahm. Alles war in Frage geſtellt und ſchließlich beſtanden doch wieder die alten Formen. Vor den Poſaunenſtößen der abſoluten Syſtematik war keine Mauer gefallen und hatte ſich keine Inſtitution neu gebildet, die dem inneren Gedankeninhalte der Zeitgenoſſenſchaft eine deckende Form des Ausdrucks gab.

Auf dem Gebiete der ſchönen Literatur hatte die Romantik die ganze Dichtkunſt nur zu einem ſchönen Luxus und zu einer neuen Genußform eximirter Geiſter machen wollen.

Angefacht von den Revolutionsideen und dem hohen

Bewußtſein der Philoſophie, und daneben im Widerſtreite gegen die Romantik, die die Poeſie als ein Jenſeits des Lebens auffaßte — im Zuſammenſchmelzen dieſer Stimmungen erſtand aufs Neue die Poeſie des Weltſchmerzes und brach in glühende Eruptionen aus. Die Dichter und die Dichtkunſt wollten ihre private Exiſtenz überwinden, werkthätig und opferwillig eintreten in die Geſtaltung des Weltlebens.

Man könnte im Vergleich mit anderen Perioden der Geſchichte und im Hinblick auf andere Culturvölker es als Zeichen des Zerfalles und Abſterbens unſerer Cultur anſehen, daß Alles angezweifelt und bis zur völligen inneren Verzweiflung geſteigert wurde. In der neueren Zeit aber iſt der literariſche Ausdruck eines National- und Zeitgeiſtes nicht mehr der alleinige, und ſelbſt innerhalb der Literatur hatte ſich in der Weltſchmerzperiode in den ſtrengen Wiſſenſchaften ein frohmuthiges, der Zukunft und aller Wohlfahrt mit Zuverſicht entgegenſtrebendes Treiben kund gegeben und daneben ein rüſtiges Vorwärtsarbeiten im Staatsleben, Gewerbfleiß, Ackerbau und allen äußeren Berufsthätigkeiten der Friedensentwickelung.

Der Weltſchmerz ſang in dunkler Nacht ſeine ſchmelzenden und tief rührenden Nachtigallentöne, und daneben ſproßte das Feld und rührte ſich die Menſchenthätigkeit in fröhlichem Gedeihen.

Es iſt aber Pflicht der Gerechtigkeit, die allgemein geſchichtlichen Bedingungen und die individuelle Dispoſition der Träger des Weltſchmerzes theilnehmend ins Auge zu faſſen. Wir können dies um ſo leichter, wenn

wir auch unſere heutige Periode des Schaffens auf allen Gebieten menſchlicher Anlagen im Gegenſatze zum Weltſchmerze nicht geradezu als Weltfreudigkeit bezeichnen wollen. Denn wir dürfen nimmermehr vergeſſen, daß der Bruch zwiſchen den inneren Poſtulaten des reinen Gedankens und den gegebenen Verhältniſſen noch immer gefahrdrohend klafft. Aber es lebt doch in uns die Zuverſicht, daß wir zur Heilung gelangen.

Die Sehnſucht nach Legalität, die alle ſittlich geſtimmten Menſchen bewegt und vor Allem das Dichtergemüth, das zur Harmonie ſtrebt — das Verlangen, daß die Strebung des innern Lebens ſich eins und äußerlich wohlgetragen fühle inmitten der Strömung des geſammten Zeitlebens; die Sehnſucht, von der Oppoſition erloſt zu ſein: alles das beherrſcht noch die Gemüther. — In der uns zunächſt vorangegangenen Periode war dieſe Sehnſucht um ſo herber und bitterer, je mehr ein Bann auf den edelſten Beſtrebungen lag, auf den eigentlich menſchlichen: ſich für die Geſammtheit zu bethätigen. Die Metternich'ſche Staatskunſt oder eigentlich Polizeikunſt, die über volle drei Jahrzehnte auf dem deutſchen Geiſte laſtete, hat die beſten Geiſter zur inneren Empörung und Verbitterung aufgeſtachelt, die da und dort auch ins Krankhafte verfallen mußte; denn auch jene aberwitzigen Verſuche, die ſich als Emancipation des Fleiſches, als Auflöſung der Ehe breit machten, ſind nichts als die wilden Waſſer, die ſich bei der Stauung der natürlich geſunden Strömung abſeits verirrten. Die eigentlichen Vertreter des

Weltſchmerzes ſtehen, mit Ausnahme Heine's, dieſen Abirrungen fern; aber es iſt eine nicht blos äußerliche Fügung, daß keiner der Weltſchmerzdichter innerhalb der Familie lebt. Jeder bedingte und beſchränkte Pflichtenkreis iſt ein Rückzug aus der Region des Weltſchmerzes. Das Individuum lebt ſich hier allein aus und hat nichts als die allgemeine Beziehung zur Menſchheit.

Ein unbeſtimmter und darum ungemeſſener Thatendrang bewegte die Herzen; die Aufgeregtheit, — eine durchaus moderne Empfindungs-Miſchung — eine innere fieberiſche Unruhe, ein Suchen, wie nach etwas Verlorenem, das man doch nicht beſtimmt zu nennen weiß.

In den Dichtungen des Weltſchmerzes ſehen wir dieſe gehetzten Stimmungen, dieſe gejagten Wolkenſchatten feſtgehalten.

Wir, die wir ſelber noch mit in der bangen Gewitterſchwüle athmeten, verſtehen dieſe wildgrollenden und tiefdunklen Zeichen noch ergänzend aus uns ſelbſt.

Es wird zu allen Zeiten das Bedürfniß neu ausgerüſteter und mit ſtarker Individualität begabter Naturen ſein: kein Schema der Lebensbetrachtung für ſich anzuerkennen, ſich in keine herkömmliche Kategorie einzufügen. Der Gedanke, daß mit jedem Tag die Welt, daß mit jeder Perſönlichkeit das Menſchenthum neu geſchaffen wird, kann ſich in mächtigen Naturen zu einem abſoluten Gegenſatze ausbilden. Das Rütteln an allem Poſitiven, wie ſich dieſes hiſtoriſch und dogmatiſch feſtgeſtellt, bewahrt das Weltleben vor

Verlumpung und mit neue Bewegung in den Gemüthern hervor.

Die Erde iſt umſchifft, das Bereich menſchlicher Erkenntniß von der Conſequenz des reinen Denkens umſchrieben; aber jene Columbus-Ueberzeugung, daß ſich eine äußerlich unentdeckte Welt nothwendig finden laſſen würde, kann ſich zu der innerlichen verwandeln, daß in der bereits erſchloſſenen und erkannten Welt eine neue erobert werden müſſe. Es bildet ſich hieraus eine Gemüthsverfaſſung, in der nicht nur wie vor Hamlet der Geiſt des Vaters, ſondern alle und jegliche Vergangenheit „in fragwürdiger Geſtalt" erſcheint. Alles vergangene und alles gegenwärtige Leben wird zum Räthſel.

Die andere Seite, die dem Selbſtbewußtſein das Weltbewußtſein entgegengeſetzt, tritt dabei außer Acht. Es kann als Thatſache gelten, daß mit jedem Tage und mit jedem Menſchen die Welt neu erſteht; aber dieſer Thatſache ſetzt ſich auch die andere entgegen, daß Welt und Menſchheit eine hiſtoriſche Fortſetzung ſind, durch die das Einzelleben ſich eingeſchloſſen und bedingt fühlen muß. Wenn auch mit jedem Frühling ſich die Welt erneut, ſo bedingen doch auch andererſeits Beſchaffenheit und vorhergegangene Bebauung des Bodens die Pflanzung, die Art und Macht ihres Wachsthums und Erträgniſſes. Die Millionen und Millionen Hände und Herzen, die jetzt in der Erde ruhen, — wir preiſen die Arbeit dieſer Hände und die Empfindungsdenkmale dieſer Herzen und wir geben ſie bereichert weiter dem kommenden Geſchlechte.

Dieſe Seite der Betrachtung tritt in trotzig abgelösten Naturen zurück, ſie wollen ihre Urſprünglichkeit wahren; in ihnen datirt ſich alles Geweſene und Gewordene vom Tage ihres Bewußtſeins. Die Aufgabe, wieder ein erſter Menſch zu ſein, vorausſetzungslos, läßt ſie die ganze Arbeit der Menſchheit noch einmal neu aufnehmen. Was als Errungenſchaft der Erkenntniß feſtſtand, und was als Räthſel dahingeſtellt blieb, iſt in ihnen wieder eins und daſſelbe geworden.

Nur Wenigen gelingt es, das Datum ihres Daſeins wohl als einen Uranfang zu faſſen, zugleich aber auch ſich darein zu fügen, daß daſſelbe nach einer vorausgegangenen allgemein hiſtoriſchen Beziehung genannt und beſtimmt ſei. Aus jenem Bewußtſein aber, ſich zuſammenhanglos mitten in einer Welt voll Fragen zu erkennen, erhebt ſich das Gefühl der abſoluten Machtvollkommenheit des Individuums. Aus der Erkenntniß der naturgeſetzlichen und geſchichtlichen Schranken, aus Mißtrauen, Zweifel und Verzweiflung an der menſchlichen Machtvollkommenheit, ergiebt ſich dann der Weltſchmerz, die Zerriſſenheit. Eine verzehrende Sehnſucht nach Anſchluß an hiſtoriſch Gewordenes macht ſich geltend und wird trotz aller Inbrunſt doch gehemmt von dem logiſchen oder ſubjectiven Widerſpruche, der ſich dagegen auftut.

Der Weltſchmerz iſt zugleich ein Ringen mit der Blaſirtheit und zwar jener Blaſirtheit, die nicht erſt ein Attribut der neuen Zeit iſt, vielmehr ſich ſchon von König Salomo an durch alle Zeiten, bald ſchärfer, bald milder kundgiebt.

In leichtlebigen Naturen giebt ſich dieſer Kampf mit der Blaſirtheit, und dieſe Unmacht, ihrer Herr zu werden, dieſe Miſchung von Apathie und Thatenluſt, von Ueberdruß und Genußſucht, von Ehrgeiz und Weltverachtung, gern als ſouveräner Humor, als Welt-Ironie. Man faßt den düſteren Uebermuth, der ſich an das Unlösliche gewagt, nun auch als alltäglichen, leichtfertigen Uebermuth und ruft ſich mit frohbetäubender Laune zu: Alles iſt Schein und Poſſenſpiel! Das ganze Weltleben weiter nichts, als conventionelle Schwindelei! In ſchwergemutheten Naturen dagegen, die dieſes Ringen pathetiſcher nehmen und den Glauben an einen Sieg oder auch nur die Sehnſucht nach ihm nicht los werden können, wird jener Kampf- und Friedensdrang zum elegiſchen Grundton. Und in dieſem Sinne — in Enterbtheit und Heimatbloſigkeit in umfaſſender Bedeutung — bezeichnet den Weltſchmerz in der Culturgeſchichte eine jener Leidensſtationen, die noch nicht abgeſchloſſen ſind, und zu einer neuen Durchdringung und einheitlichen Erfaſſung des Lebens führen müſſen.

Freilich iſt genugſam bekannt, wie Weltſchmerz und Zerriſſenheit auch vielfach nur Grimaſſe war, eine Mode-Phyſiognomie; wie gar Viele ihre mehr oder minder bewußte Unzufriedenheit mit ſich ſelbſt maskirten, oder den Schmerz über ihre beſchränkte Genußportion, oder gar ihre Trägheit, die ſich zu keiner beſtimmten Thätigkeit entſchließen und darin ausharren konnte, damit beſchönigten.

Alles dies, aller ſogenannte Thatendrang ins Blaue hinein und noch obendrein allerlei kleine Schickſale

wurden als Weltſchmerz ausposaunt. Der Ehrgeiz, der ſich nicht in Löſung concreter vereinzelter Aufgaben genügen will, ſondern nach dem Umfaſſenden ſtrebt, kann in der Literatur das ‚Stilvolle, das typiſch neu Gründende erzeugen. Oft aber iſt jener Ehrgeiz auch nur hochmüthige Beſchönigung der Trägheit, die Alles gern Bagatelle nennt, um ſich nicht daran bethätigen zu müſſen. Die geniale Arbeitsſcheu hat tauſend Gründe, ſich davon loszuſprechen, daß man vor der Hand ſeine Schuldigkeit im bemeſſenen Kreiſe thue. Und dann kommt wieder die Großſprecherei und das Abladen der eigenen Unfähigkeit auf die Schuld des Jahrhunderts (denn mit Nennwerthen unterm Jahrhundert zählen ſolche großen Geiſter nicht, ſie geben ſich nicht mit der kleinen Münze von Tagen und Jahren ab), da iſt immer von troſtloſen Conſtellationen, von unſerem Epigonenthum, von unſerer unglücklichen Uebergangsperiode die Rede und: laßt nur die Zeit ſo und ſo ſein, und ihr werdet ſehen, was ich mache; wie ich die ganze alte Welt übers Knie nehme und zerbreche und eine neue aufbaue.

Es war bequem, den kleinen Bankerott an aller Energie, an allem rüſtigen Zuſammenfaſſen auf den großen Bankerott zu ſchieben, in welchem die ganze moderne Welt mit all ihrer Erbſchaft und all ihren Beſtrebungen ſtehe. Der Weltgeiſt, den ſchon Fauſt citirte, ſollte Alles ſchlichten, die Tyrannei der Staats-Examina abſchaffen, und natürlich auch nebenbei die kleinen Faulheiten und Vergehungen der ſich gewaltig dünkenden Geiſter, die viel zu groß, viel zu erhaben

waren, um ſich in die Forderungen des bürgerlichen Lebens zu finden. Die ganze Welt erſchien den kleingroßen Geiſtern als das univerſale Leibhaus, und wenn der große Weltgeiſt kommt, macht er einen naſſen Finger und wiſcht mit einemmale aus Alles, was angekreidet iſt.

Es iſt nicht weiter nöthig, auf dieſe Grimaſſen und großthueriſchen Verwahrloſungen einzugehen.

Sofort neben den in aller Macht und Fülle ihrer Majeſtät ſich ausbauenden Ideen, ſteht gleichzeitig die Caricatur derſelben. Wir laſſen uns nicht weiter in Betrachtung derſelben ein und halten die ethiſche und künſtleriſche Faſſung des Weltſchmerz-Gedankens im Auge.

Wenn man jene beiden Grundformen und Quellen der Dichtung, die Schiller gefaßt, feſt halten will — die Bezeichnung: Naiv und ſentimentaliſch, ſo gehört, wie ſich leicht erkennt, der Weltſchmerz in das Reich des Sentimentaliſchen, mit welcher letzteren Bezeichnung aber keineswegs, wie es heutiges Tages miſsbräuchlich geworden iſt, alles intim Eingehende als ſentimental verwerfend behandelt wird. Der Weltſchmerz erſcheint nach Gehalt und Geſtalt ſentimentaliſch. Es muß aber nochmals wiederholt werden, daß das Naive keineswegs ausſchließlich mit dem Heiteren zuſammenfällt. Auch die tiefſte Tragik hat noch eine naive Faſſung.

Drei deutſche Dichter ſind es vor Allem, die die Stimmung des Weltſchmerzes voll ausprägen, ſo gegenſätzlich ſie auch zu einander erſcheinen.

Platen, der weder formell noch ſtofflich etwas nothwendig Zwingendes vorfindet, das ſeinem dichteriſchen Drange entſpricht, gefällt ſich im reinen Formalismus, den er allen Zeiten und Zonen nachbildet. Er will ſich von der blos vergnüglichen Feinſchmeckerei der Romantik befreien und in ihm bildet ſich der Cultus der Individualität in hervorragendſter Weiſe aus. Man wurde aber Unrecht thun, dies, wie ſo oft geſchehen, als banale Eitelkeit zu faſſen; es liegt vielmehr ein tiefer Schmerz darin, daß ihm nichts bleibt, als ſein eigenes karges, abgeſchiedenes Selbſt. Er ſteht innerhalb jenes Zwieſpaltes, der unſer modernes Leben ſo oft ankränkelt: daß die Erkenntniß der Thatkraft weit vorausgeeilt iſt, und dadurch das Einzelne, das bewirkt werden ſoll, als weit unterhalb deſſen, was man wollte, ſich herausſtellte, leicht ganz unterlaſſen oder nur mit gebrochener Betheiligung ausgeführt wird.

In Platen iſt etwas von jenem Stottern der Zeit, die nach ihren vollen Ausdrucksformen ſucht; er tröſtet ſich, wie ſeine Zeit, im Ausdenken von Planen, die als Plane ſich immer leicht fügen und ein unnennbares Etwas in ſich ſchließen. Aber in allen Gebieten, wenn es zur Ausführung, an die Feſtſetzung im gegebenen Stoffe geht, verflüchtigt ſich leicht jene ſtrahlende Anmuthung und bricht ſich an der Sprödigkeit des Materials, der Einzel-Durcharbeitung. Die Treue hat die Liebe in ſich, ſie iſt die ſtetige Wahrung der Wärme, die aus der flammenden Wangenröthe der erſten begeiſterten Erfaſſung ſtrömt. So in Ausführung

dichteriſcher Plane wie im Leben. In Platens hochſtrebendem Dichterleben beſtätigt ſich das einfache Sprichwort: Der Weg zur Hölle iſt mit guten Vorſätzen gepflaſtert. Aber von keinem anderen Dichter wurde es ſo ſchwer empfunden, wie von Platen, daß die Dichtkunſt nicht mitten inne ſteht im modernen und vor Allem im deutſchen Nationalleben, um auf den Hochpunkten des Daſeins ihr Prieſteramt zu vollziehen — daß die Dichtkunſt nur abſeits ſteht, nur manchmal zum Amuſement, zum Zeitvertreib für müßige Stunden angerufen.

In Platen iſt die traurigſte Empfindung von der Iſolirung des dichteriſchen Individuums, er iſt der Dichter der edelſten Melancholie.

Die gewaltſame ſubjective Befreiung vom Weltſchmerz, die die Schwermuth durch den Uebermuth nicht ſowohl zu beſiegen als vielmehr zu überſpringen trachtet; die den Dualismus des momentanen Pathos und des ſouveränen Drüberſtehens immer feſt halten will; traurige Gedanken damit verſcheucht, daß ſie Jegliches als nichtig und albern wiederum verhöhnt, und die ewig bewegte Theilnahme in Theilnahmloſigkeit und Gleichgültigkeit umſetzen will — mit Einem Wort die Blaſirtheit dem geſammten Weltleben und den Einzelerfahrungen gegenüber hat oder zu haben ſich einredet — dieſe ſubjective Disharmonie, die ſich immer in Gegenſätzen bewegt — — in Heinrich Heine hat ſie ihren Ausdruck gefunden, Bewunderung und Abſcheu erweckend. Es läßt ſich nicht mehr ausſcheiden, was willkürliche Grimaſſe und was eingeborene

Phyſiognomie; es bleibt ein ſchweres Problem, wie es möglich, eine Fülle ſo ergreifender Naturlaute mit abſichtlicher Erlogenheit und ſtehender Maske zu vereinbaren.

Frivolität und Sentimentalität ſind abſolute Gegenſätze. Die Sentimentalität erhöht die Bedeutung und erweitert die Dauer eines natürlich geſunden Eindrucks und einer innern Empfindung ins Uebermäßige; die Frivolität ſtößt jeden natürlichen Eindruck ab und will immer nur ſich ſelbſt ſpielend im Gegenſatze empfinden. Kann ſich der Frivole dennoch eines bewältigenden Eindrucks nicht erwehren, ſucht er ſo ſchnell als möglich ſich durch Draufſetzen eines Heterogenen davon zu befreien; vor Allem darf die Welt ja nicht glauben, daß man ſich auf der geheimen Sünde einer natürlich geſunden Empfindung ertappen ließ. —

Die beiden glänzendſten Vertreter des correcten pathetiſchen Weltſchmerzes ſind Lord Byron und Nicolaus Lenau.

Wie aber durch Platen und Heine erwieſen, bleibt trotz vieler anderweitigen Verſuche Byrons und Lenaus die weſentlich gegebene Ausdrucksweiſe des Weltſchmerzes die lyriſche.

Hier kann die Stimmung, auch die Stimmung als Diſſonanz ſich kundgeben, und eben die abgebrochene Weiſe, die nur als Moment ſich auslebt und auf eine noch unausgeſprochene Perſönlichkeit, auf den Hintergrund der Individualität hinweiſt, giebt dieſer Darſtellungsform noch einen erhöhten Reiz, die den Hörer und Leſer zur ergänzenden Productivität führt.

Die epiſche Dichtung, die der Weltſchmerz verſucht, bringt es zu glänzenden Momenten, aber zu keinem geſchloſſenen, vom Ich des Dichters ſich frei ablöſenden Werke. Die Geſtalten, welche Namen ſie auch tragen mögen, in welche Sphäre des zeitgenöſſiſchen oder vergangenen Lebens man ſie verſetzt, immer bleiben ſie nur Stimmungsbilder des Dichters, ſie leben ſich nicht frei aus, vom Dichter emancipirt.

Könnte der Weltſchmerz eine objective Geſtaltung bilden, die in ihrem eigenen Horizonte ſteht, ſo hätte der Weltſchmerz ſich ſelbſt überwunden; die gegebene Welt wäre von ſeiner Stimmung befreit, ſelbſtlebend, in ſich beruhend.

Noch weit weniger als zur objectiven epiſchen Geſtaltung konnte es der Weltſchmerz zum Drama bringen. Das Drama heiſcht eine vom Dichter geſetzte intellectuale und providentielle Führung in Charakteren und Handlungen, eine ſchließliche Harmoniſirung in Ausgleich von Schuld und Sühne der verſchiedenartigen Kräfte, die nach ihrer innern Natur bewegt werden. Indem nun ſo eine äußerlich gegebene Welt und zwar eine harmoniſirte ſich herausſtellt, wäre der Weltſchmerz aufgehoben: Gerechtigkeit, Sühne, Friede und Ruhe wäre in der Welt wirklich vorhanden oder ideell zu ſetzen, ſomit wäre der Weltſchmerz aufgelöst. Shakeſpeare hat im Hamlet einen Grundgedanken des Weltſchmerzes erfaßt. Wenn im ähnlichen Schickſale des Oreſtes die Frage, warum dem Sohne die Sühne ſo grauſer That auferlegt ſei, einfach mit dem Verhängniß der Götter beantwortet wird, ſo muß ſich bei

Hamlet, in moderne Verhältniſſe geſtellt, hierauf gerade der grübleriſche Sinn richten und aller Lebenszweck damit fraglich werden. In Hamlet ſtellt ſich der Widerſtreit dar, ſich nicht als Naturell ausleben zu dürfen, ſondern Ueberkommenes ausgleichen zu müſſen. Ein Vertreter des höchſten Erbrechtes, ein dynaſtiſcher Thronfolger, iſt hier zur ſchwerſten Erbpflicht verdammt. Der Zwieſpalt zwiſchen Rachedurſt und humanem Verſöhnungstrieb, zwiſchen Erkenntniß und Thatkraft, kecker Entſchloſſenheit und zaghaftem Mißtrauen, verzehrender Grübelei über den Tod und Sehnſucht nach dem Leben — die Wundenmale des Weltſchmerzes ſind hier bloßgelegt und ſchließlich fällt die Entſcheidung in die Hand der Nothwehr. Wer immer nur will, die That geſchehen laſſen aber nicht ſelbſt vollziehen möchte, verfällt zuletzt dem wahlloſen Geſetz der Nothwendigkeit. Shakeſpeare läßt uns aber nicht in der Diſſonanz ſtehen. Durch ſchließliche Einführung des Fortinbras zeigt er uns in lebendiger Geſtalt nicht blos in allgemeiner Perſpective den neuen reinen Boden zu künftiger Geſchichte; jenſeits des jammervollen Zerfalles thut ſich das friſche Leben auf und führt zu neuen heiter beglückten Zielen.

Entſprechend ſeinem dreifachen Grundweſen ſind es vornehmlich drei Stoffe, die der Weltſchmerz, ſobald er zu objectiven Stoffen greift, ſich auswählt und ſie nur bald mit anderm Namen und Colorit variirt: Fauſt die metaphyſiſche, Ahasver die weltgeſchichtliche und Don Juan die ſociale Diſſonanz.

Lenau hat alle drei Repräſentanten, Byron mit

ihm nur den einen mit Namensnennung, die anderen aber in ihrem Weſen vielfach behandelt und, rückgehend auf den erſten Conflict, den die Menſchheit nennt, ſich noch Kain zum Thema gewählt.

In der nicht mehr mythiſchen, ſondern geſchichtlichen Reihe der Stoffe wählen beide vornehmlich Perſonen und Zeiten, in denen Gewaltthaten grelle Diſſonanzen geſetzt haben.

Dabei iſt die Wanderſucht ein nothwendiges Ergebniß des Weltſchmerzes. Das iſt nicht mehr die frohe Wanderluſt hinaus in Glitzern und Glaſten der Morgenfrühe in Waldeinſamkeit hinein; es iſt ſchlafloſe fiebernde Unruhe, die, wie durch Stellewechſeln des Fieberkranken im Bette um eine Weile Kühlung zu finden, ins ungemeſſene Weite ſtrebt. Dieſe Ruheloſigkeit, dieſes Verlangen in der Fremde zu leben, wo keine gegebenen Beziehungen das Daſein controliren und das Denken verpflichten, ſondern die Welt nur ſo viel Aufmerkſamkeit erhält, als man ihr eben beliebig bieten mag, wird ein Gefühl der Flucht und Bedrängniß nie los.

National naturgemäß knüpfte Byron in ſeinem Freiheitsdrange an Concretes, Gegenwärtiges an.

Lenau, aus dem abſtracten Idealismus hervorgegangen, ohne ein in ſich ruhendes gegliedertes Staats- und Volksleben vor Augen zu haben, wendet ſich mehr der allgemeinen Idee der Freiheit zu und greift in hiſtoriſchen Motiven nach den verdüſterten Perioden der Vergangenheit.

Beide aber treffen darin zuſammen, daß ſie ſich nur für große Objecte erwärmen und hierin zeigt ſich

neben dem Streben nach dem Erhabenen, Stilvollen, ein gemeinſamer ariſtokratiſcher Zug. Die Proſa des Lebens, die ſich zunächſt als Vereinzelung, als kleines Schickſal zeigt, ſteht tief unter dem Augenpunkte des Weltſchmerzes, und es iſt auch literariſch nicht zufällig, kommt vielmehr ganz aus dem Weſen des Weltſchmerzes, daß ſowohl Byron wie Lenau der Ausdruck in Proſa nicht genehm iſt.

Byron und Lenau faſſen Stoffe, die nicht die Welt bedeuten, ſondern die Welt ſein ſollen.

Der verzweiflungsvollſte aller Gedanken iſt der, daß es den unholden Mächten gelingen kann, den Geiſt zu bewältigen, daß die ungreifbaren Dämonen der Nacht das arbeitsvolle Gewebe des Tages immer wieder zernichten.

Die Ketzergeſchichte iſt ein Lieblingsthema Lenau's. Huß, Savonarola, die Albigenſer, ziehen ihn am meiſten an. Hier iſt unverſöhnte Tragik und ganz deutlich zeigt ſich die endloſe Perſpective (die kein feſt abgeſchloſſenes, in ſich abgerundetes und darum verſöhntes Kunſtwerk bietet), daß Lenau die Albigenſer nur mit dem Hinweis abſchließen kann:

Den Albigenſern folgen die Huſſiten
Und zahlten blutig heim was jene litten;
Nach Huß und Ziska kamen Luther, Hutten,
Die dreißig Jahre, die Cevennenſtreiter,
Die Stürmer der Baſtille und ſo weiter.

Mit dieſem „und ſo weiter" iſt die endloſe Perſpective aufgeſchloſſen, damit aber auch die Bedingung des Kunſtwerks aufgehoben, die Löſung wird nach außer-

halb verſetzt und eine Appellation an die jenſeitige Inſtanz der Geſchichte eingelegt. Das iſt tröſtliche Geſchichtsphiloſophie aber nicht Poeſie.

Byron war ein Freigeborener, Lenau ein Freigewordener. Eine ſpätere Zeit kann kaum mehr ermeſſen, welche Wirkungen die polizeiliche Cenſur auf ein Dichtergemüth ausübte. Nicht nur daß dadurch innerlich Vieles entwendet wurde, deſſen man nie inne ward; ſchon in dem Bewußtſein, Verbotenes zu denken und zu ſchreiben, ſetzte ſich eine Schärfe und Herbheit an, die das Gemüth noch mehr aufſtachelte.

Byron hatte bei allen Ausſchreitungen des Seins und Denkens doch einen feſten Halt in ſeinem hiſtoriſchen Volksbewußtſein, Lenau dagegen als Deutſcher und noch dazu als ein vom armen hin und her verſetzten Beamtenadel in Ungarn geborener Deutſcher, ohne Eingewöhnung in ein Gemeinde- und hiſtoriſches Staatsleben, hatte keinen andern Rückhalt als die Philoſophie, die ſeine Perſönlichkeit nicht zu ſtützen vermochte und er verbrachte ſeine ganze Lebenszeit unter der Herrſchaft Metternichs, gegen den ihn eine Empörung erfüllte, die wie ich aus eigener Ausſprache weiß, grauſenerregend war.

Byron war vom klaſſiſchen Alterthum und demgemäß von der Wiedererſtehung Griechenlands mächtig angezogen, Lenau ſuchte das Reich der Zukunft, als welches bisher Amerika erſchienen war, das im Zeitenlauf vorwärtsliegende zu durchdringen. Er reiſte nach Amerika und kehrte enttäuſcht zurück. Man kann ihn als den im idealen Sinne letzten Europamüden bezeichnen.

Nun zurückgekehrt vergräbt er ſich immer mehr in die Räthſel des individuellen Lebens. Der gemeine Menſchenverſtand ſagt: Was ich nicht weiß, macht mich nicht heiß — der Weltſchmerz hat gerade den Gegenſatz zu ſeinem Wahlſpruch: Was ich nicht weiß, macht mich heiß.

Jenes energiſche Hineindrängen in die Urquellen, das ſich nicht an den ſiebenfältigen Farben des Lebens ergötzen mag, ſondern den Blick zwingen will, die Sonne ſelbſt zu erſchauen, in einem ſeiner letzten Vierzeilen-Gedichte hat es Lenau ausgedrückt:

Wenn ſeine Sonne hat das Licht,
Aus der ein Meer von Strahlen bricht,
Wo iſt die Sonne für den Klang,
Dieß Meer ausſtrömend von Geſang?

Dieſes Vergewaltigen des inneren Auges, daß es die Sonne ſchaue, erzeugt wie bei dem äußern Auge ein nicht zu verſcheuchendes Spielen von gelben und braunen Flecken vor dem Geſichte.

Es bedürfte einer beſondern Ausführung, warum die Dichter minder von der reinen Inſtrumentalmuſik angemuthet werden, als von den Erzeugniſſen der bildenden Kunſt. Es iſt hier das feſt Umriſſene, das dem Worte nahe ſteht. Lenau iſt der einzige deutſche Dichter, der der Inſtrumentalmuſik ſelbſt als Meiſter ausübend nahe ſtand und etwas von dem Elementariſchen der Muſik floß in ſeine Dichtungsart über.

Lenau hat Worte und Empfindungen, die uns anmuthen wie eine in der Luft tönende Klage um den eigenen Tod. Wie Goethe in ſeiner Lyrik Regungen und Stimmungen im Menſchenherzen und in der äußern

Natur feſthielt, die vordem Keinem ſich in melodiſche Worte fügen wollten, ſo hat Lenau Einzelnes mit ebenbürtiger Meiſterſchaft aus ſich gewonnen und aus der äußern Welt feſtgehalten.

Aber immer kehrt das ſchaurige Klagen vom Abgeſtorbenen im eigenen Leben und im Leben der Menſchheit wieder. Es mag für Viele ſinnverwirrend ſein, ſich ſolche Ablöſung zu denken und ſich auf ſolche ſchwindelnde Grenzlinie alles Bewußtſeins zu wagen.

Der Dichter aber, der das in melodiſche Worte zu faſſen weiß, iſt ſtark genug, ſich frei daraus zu retten, ja er iſt ſchon gerettet, indem er ſolche Empfindungen in beſtimmten und rhythmiſchen Ton zwingt. Der Künſtler im Menſchen iſt der Befreier, er löst das Elementariſche, den unartikulirten Schrei, Jauchzen und Seufzen in ſeine inneren Gedanken- und Empfindungsſtrömungen auf, oder vielmehr er ſchafft dieſe zu feſtſtehenden organiſchen. Wo das gewöhnliche Leben nur einen Aufſchrei hat in Luſt und Leid, weiß der Dichter dieſen Aufſchrei noch in rhythmiſche Bewegung und Gliederung zu ſetzen. —

„Jüngling, merke dir bei Zeiten,
Wie ſich Herz und Sinn erhöht,
Daß die Muſe zu begleiten,
Doch zu leiten nicht verſteht.“

Das ruft der Meiſter warnend den dichteriſch Schaffenden zu.

Lenau aber betrachtete ſich und ſein Leben als ein Inſtrument, als Gefäß des in ihn gelegten poetiſchen Gedankens. Wie jener Mann im Mährchen aus-

ging, um das Gruſeln, das Schauern zu lernen, ſo ging er aus, um das Gruſeln zu verlernen. Die bürgerliche Seßhaftigkeit, nach der er ſein Lebenlang ſich ſehnte, widerſpricht dem Weltſchmerz; ſie giebt Bedingungen und Verpflichtungen, die nicht mehr blos dem abgelösten Individuum angehören. Indem Lenau Alles nur erleben wollte, um daraus Töne zu bilden, Accorde der höchſten Reihe, verfiel er dem traurigen Geſchick. Es findet ſich keine Poeſie als ſolche, weder in den amerikaniſchen Urwäldern noch bei uns; das Poetiſche iſt den Dingen und Ereigniſſen einwohnend, iſt keine ſelbſtändige Erſcheinungsweiſe; Aufgabe des Dichters und Künſtlers iſt es aber, das Poetiſche in den Dingen und Ereigniſſen zu ſchauen, frei zu bilden.

Wir leben in der Welt als menſchlich Theilnehmende, als Bürger, als Glieder einer Familie. Unter dieſem Geſichtspunkte empfangen wir zunächſt die Eindrücke und ſie werden zum zweiten Leben, zum Kunſtgebilde. Nun aber alles Leben nur als Studie, als Motiv aufnehmen wollen, nicht mitleben, ſondern beſtändig auf die Idee rückbeziehen, das bringt Leben und Kunſt in gleiche Verwirrung.

„Ernſt iſt das Leben, heiter iſt die Kunſt", ſo lautet der Spruch Schillers. Es wäre gewiß eine falſche Auffaſſung, wenn man dies als einen Gegenſatz auffaſſen wollte und nur die heiteren Stoffe als der Kunſt zugehörige betrachten wollte. Ernſt und heiter ſind keine Gegenſätze; es müßte trüb und heiter heißen. Die Heiterkeit iſt der innerhalb des Ernſtes ruhende nothwendige Gegenſatz, und der Dichter will nur damit

ſagen, das das unmittelbare Leben ſeine zwingenden Bedingungen hat.

Die Kunſt aber, die das Leben neu und in freiem Walten ſchafft, hält ſich im freien Aether und führt das Gewordene zu ſeiner ebenmäßigen Harmonie mit ſich und zu ſeiner Harmonie mit dem andern. Im Ebenmaß liegt die Heiterkeit, die Befreiung von der ſchweren Stofflichkeit, Ebenmaß giebt das gegliederte, gehobene Leben, das ſich ſelbſt hebt und trägt.

Die Heiterkeit iſt jene Schönheit, die wir in der griechiſchen Plaſtik ſo anmuthend noch im ſchreckenerregendſten Gebilde erkennen und die den gewaltigen Göttergeſtalten den Ausdruck olympiſcher Erhabenheit giebt. Und die „furchtbaren Grazien," die in der Poeſie des Aeſchylus erſcheinen, ſind bei allem Schauervollen und Entſetzlichen von der Schönheit umfloſſen.

Die Kunſt durchheitert und verklärt den ſchweren Ernſt, und Kunſt und Leben ſind wieder eins, indem ſie zum heiligen Ernſte geworden, denn heilig iſt, was im Gegebenen aus allen Verhüllungen, Verrenkungen und Verunſtaltungen heraus den ewigen Gedanken erkennt, an ſeine freie Erlöſung glaubt und im Leben und in der Kunſt daran arbeitet.

Wenn wir die Märtyrer des Weltſchmerzes im Geiſte zur Ruhe geleiten, ſo ſchließen wir mit den Worten des Meiſters: „Entflieht der Nacht! Tag und Luft und Dauer iſt das Loos des Lebendigen. Eilet ins Leben hinan! In der Schönheit reinem Gewande begegne euch die Liebe mit himmliſchem Blick und dem Kranz der Unſterblichkeit."

Das deutsche Volkslied.

Andeutungen über Zuſtand und Zukunft des Volksliedes im Volke ſelber.[1]

Es ſingt ein Vogel auf dem Zweig ſein Lied in den hellen Tag hinein, ein Wandersmann ſteht unter dem Baum ſtill, lauſcht den Tönen und ſchaut nach dem Sänger auf. Das Auge des Vogels und das des Wanderers begegnen einander, und huſch! der Vogel fliegt davon.

Verſchämte Naturſcheu und Furchtſamkeit — die Schutzwaffe des Wehrloſen — verſcheuchen den Singvogel, aber er iſt nicht empfindſam, der Schreck gebt ihm nicht nach und ſitzt ihm nicht in den Gliedern; kaum hat er einen andern Baum erreicht und weiß ſich ſicher, ſtimmt er wieder ſorglos und faſt noch fröhlicher ſeinen ſchmetternden oder weich ſehnſüchtigen Geſang von Neuem an.

Man hat das Volkslied oft mit dem Vogelgeſang auf den Zweigen und in den Lüften verglichen. Hierin mag der ſonſt nur allgemein unbeſtimmte Vergleich zutreffend ſein: Rein zu eigener Luſt, zum innigen

[1] Vortrag, gehalten im Verein für neuere Sprachen zu Berlin. Winter 1862.

Selbſtgenügen wie der Vogelſang, wie der Blüthenduft aus ſtill verborgener Pflanze am Bergeshang und im einſamen Thal, ſo ſtrömt das Volkslied dahin in die Lüfte. Nun kommen die Gelehrten herbei mit Schreibtafeln und Stimmgabeln und zuletzt noch gar der Polizeibüttel; der Vogel auf dem Zweig und das Lied, ſie laſſen ſich beide nicht haſchen, ſie verſtummen eine Weile, aber ſie ſind beide frei beſchwingt, ſie fliegen auf und es ſingt vom Baum im jenſeitigen Walde.

Es iſt eine viel verbreitete Anſicht, daß durch Aufzeichnung der Volkslieder dieſelben aus dem Munde des Volkes verſchwinden.

Solche unklare Betrachtnahme können wir ſofort durch geſchichtliche Beweisführung erhellen und ſomit auflöſen.

Parallel dem Gemüthsgrund im Volkslied hat der Verſtandesgrund ſeine Kundgebung im Sprüchwort; dieſes hält ſich gleicherweiſe ſtreng an das einzelne innere oder äußere Ereigniß und erhebt es zum gemeinfaßlichen, allgemeinen. Erkenntniß und Empfindung faſſen ſich gedrängt und knapp und halten die maßgebende und beſtimmende Anſchauung in ſich feſt, die dort die Erfahrung, hier die Gemüthsbewegung in beſtimmter Weiſe aufzeigt.

Das Volkslied iſt trotz ſeiner willkürlichen Abſprünge doch rhythmiſch und logiſch gebunden, es hat, wie die Waldbäume, bald einen Stamm, der ſich bis zur Spitze durchzieht, bald den Stamm, der ſich bei einer gewiſſen Höhe in Aeſte auseinander legt, aber immer zur Einheit zuſammengehalten bleibt. Das Volkslied verbuſcht

ſich nicht ſtrauchartig; dies geſchieht nur, wie ſich ſpäter ergeben wird, in der Abart der Vierzeilen, der ſogenannten Schnadehüpferln, die es zu keiner Stammhaltung mehr bringen. Die Stammhaftigkeit aber, die logiſche und rhythmiſche in der Einheit von Empfindung und muſikaliſchem Ausdruck, dies iſt bereits Ergebniß einer ihrer ſelbſt bewußten Bildung, einer geiſtigen Selbſtführung und Haltung, ſo wenig Kunſtgeſetze ſie auch vor Augen haben mag.

Wenn wir auch nicht ganz an dem Ausſpruch Goethe's feſthalten können, daß „das, was man Volkslied zu nennen pflegt, eigentlich weder vom Volke noch fürs Volk gedichtet iſt," ſo ſteht doch durch die neuere geſchichtliche Forſchung ſo viel feſt, daß ein großer Theil der Texte und Sangweiſen Männer vom Kunſtberuf zum Urheber hat, und was den „fahrenden Leuten," deren Namen verklungen ſind, noch zufällt, unterſcheidet ſich nicht weſentlich und ſelten zu beſonderem Vorzuge davon.

Es iſt nie wohlgethan, die Bildung zum Gegenſatze des ſogenannten naturwüchſigen Volksthums zu machen; erſt die Durchdringung beider bringt die Blüthe des Geiſtes, und eine der duftigſten iſt das Volkslied. Es iſt wie draußen in der Natur ſo in der Cultur des Geiſteslebens; was den Menſchen nährt und erfreut, iſt nicht das urthümliche Wachsthum, es iſt gleicherweiſe Product der bedachtſamen Arbeit; unſer Getreide, unſer Weinſtock, unſre veredelten Fruchtbäume ſind Culturpflanzen und die Melioration des Bodens hebt die Schönheit des Bodens nicht auf, in

den Gehegen der Waldcultur ſingen die Vögel und rauſchen die Bäume nicht minder frei.

Die reinen und vollen Naturlaute, die das Volkslied enthält, ſind in ihrer Faſſung die Ergebniſſe eines freien Geiſtes, welches auch ſein Beruf im bürgerlichen Leben ſein möge.

Das Volkslied ging zuerſt von Mund zu Mund, aber — wie bei jeder Offenbarung des Geiſtes — die Fixirung durch Schriftzeichen kam im Lauf der Zeit hinzu, ohne daß durch dieſe Auflöſung der mündlichen Tradition der lebendige Beſtand aufgehoben wurde.

Im Volkslied giebt ſich die Individualität eines Volkes im ſchärfſten phyſiognomiſchen Gepräge. In der Lyrik giebt ſich das Ich des Dichters in ſeiner ganzen Beſonderheit dar; im Volkslied haben wir das Ich einer großen, durch Abſtammung und Sprache in ſich geſchloſſenen Volksindividualität, und wie wir im lyriſchen Dichter die wandelnden und wechſelnden Stimmungen einer Perſönlichkeit innerhalb der Dauer eines Menſchenlebens vor uns haben, ſo haben wir im Volkslied die wandelnden und wechſelnden Stimmungen einer Volksperſönlichkeit vor uns, deren Daſein ein unbegrenztes. Kein Dichter, und ſei er noch ſo hochbegabt, kann das hervorbringen, was eine Sammlung von Volksliedern umfaßt; denn der hiſtoriſche Geiſt eines Volkes iſt größer, als der Geiſt des größten Einzelnen.

Das Volkslied iſt zunächſt Stimmungslied. Die Stimmung ſchließt aber den Charakter nicht aus, ſie iſt nur die begrenzte und bedingte Einzelerſcheinung,

in der ſich das Geſammtweſen in ſeinem augenblicklichen Beſtande vollſtändig ausgiebt. Im Hintergrunde aber erkennen wir die ſtetige unzerſtörbare Stammhaftigkeit, den feſten Halt, mit Einem Wort, den Charakter. Der Tag iſt die heutige Erſcheinung der Sonne, hell oder trüb, aber die Sonne bleibt und bringt auch den morgigen Tag.

Die Stimmung hat aber nicht nur das zum Inhalt, was aus dem urſprünglichen Naturell ſteht, das nichts will, als den inneren Regungen ſeines Seins, dem leiſen Rieſeln der ſubjectiven Empfindung lauſchen und ſie hinaus geben; auch in der Art, wie Fremdes aufgenommen und zu eigenem Leben verwandelt wird, zeigt ſich der Charakter der Dichtung überhaupt und des Volksliedes insbeſondere. Das Lied „der Graf und die Königstochter" iſt (wie bereits Goethe ausgeſprochen) das Thema von Pyramus und Thisbe und das Lied „Es waren zwei Königskinder" iſt Hero und Leander.

Es waren zwei Königskinder
Die hatten einander ſo lieb.
Sie konnten zu 'nander nicht kommen,
Das Waſſer war viel zu tief — —

Der Weinſtock iſt kein deutſches, ja nicht einmal ein europäiſch heimiſches Gewächs, aber an den ſteilen Berggeländen wird er tauſendfältig gepflegt und ſein köſtlicher Saft gewinnt in jedem Boden einen neuen eigenthümlichen Duft und Geſchmack.

In der Feldcultur wie in der Geiſtescultur läßt

ſich Fremdes heimiſch machen, aber nur das, was dem Klima entſpricht. Was dagegen eine beſondere Stubenluft, eine beſondere Warmhausheizung (auch mit literariſchen Vorausſetzungen aus dem Schulſack) erheiſcht, Alles das verkommt oder wird künſtlich erhalten, erwächst aber nie zum wirklichen Leben der Geſammtheit in freier Luft.

Es geht die Klage um Zerfahrenheit unſerer Bildung, daß die verſchiedenen Stände eines Volkes wie zeitlich und räumlich geſchiedene Völkerſchaften ſich zu einander verhalten.

Die neue Zeit ſucht auf intellectuellem und ſtaatlichem Wege dieſen Zwieſpalt auszugleichen. Im Bereiche der Empfindung iſt dieſer Ausgleich im Volksliede bereits vollzogen. Die Wangenröthe des Jünglings und der Jungfrau aller Stände wird von derſelben Herzensregung entzündet, und für Leid und Luſt hat das Volkslied die Allen gemeinſamen rhythmiſch gebundenen Naturlaute.

Man darf aber das Volkslied nicht überſchätzen, ihm nicht anderes zumuthen, als es naturnothwendig in ſich faſſen kann. Das Stimmungshafte iſt ſein innerſter Herzſchlag. Das Volkslied erzeugt aber nicht Stimmungen, es faßt nur die in der Luft umherſchwirrenden geiſtigen Imponderabilien, in denen ein Jeder die ſchwebenden Schwingungen ſeines Innern erkennt. In dieſem Sinne kann man ſagen: das Volkslied wird nicht gemacht, es macht ſich ſelbſt, aber es macht ſich nur in Individuen, die Centralgewalten des zerſtreuten Lebens ſind.

Das Volkslied ſetzt das Thatſächliche, ſei dies nun ein perſönliches oder allgemein zeitgeſchichtliches Ereigniß, kurz ab; es ſtrebt nicht zu einer Peripetie des Vorganges, ja es nimmt die Spannung in der Regel im Voraus weg, beginnt aus der Geſammtſtimmung heraus, damit es, von derſelben ruhig erfüllt, um ſo leichter bei dem Einzelnen verweile; es hält ſich bei dem Zuſtändlichen nicht auf, das Thatſächliche wird knapp und kurz erledigt und weſentlich die Stimmung zum Austrage gebracht.

Dieſer inneren Organiſation des Volksliedes entſpricht auch ſeine äußere Bethätigung; es erſcheint als tiefer innerer Nachklang der geräuſchvoll und ſtürmiſch vorausgegangenen Thatſache.

Eine umfaſſende Geſchichte des Volksliedes, deren wir noch entbehren, wäre ungemein reich.

Schon Tacitus berichtet von den Geſängen der Germanen, von deren Melodik die Römer nicht ſehr erbaut waren.

Die neue Zeit kann eigentlich kein wirkliches Schlachtlied haben, nur noch Lager- und Marſchlieder. Die Feuerwaffe mit ihrem donnergleichen Schalle läßt kein begleitendes Schlachtenlied aufkommen.

Von jenen Schlachtgeſängen der Germanen iſt uns nichts übrig geblieben. Von da an, wo die nicht mehr mythiſche, ſondern geſchichtliche Entwicklung des Volksliedes beginnt, übernimmt die Kirche die erſte bewußte Pflege des Liedes, umdichtend nach Text und Weiſung. Aber alsbald hat das profane Lied mit der Kirche zu kämpfen. Auf dem Concil zu Conſtanz wird es verpönt

und erſt mit der Reformation, wo das Bürger- und Laienthum in ſeiner nationalen Kraft in die Geſchichte eintritt, hebt wieder die neue Blüthe des Volksliedes an.

Wenn wir die von dem ſchöpferiſchen Meiſter des deutſchen Liedes, Ludwig Uhland, lang vorbereitete Geſchichte des Volksliedes erhalten, werden wir wieder ein gut Stück jener Geſchichtsentwicklung vor Augen haben, die trotz aller Fudeleien den unzerſtörbaren Kern des deutſchen Volksthums erweist. Jacob Grimm, Görres, Brentano, Achim v. Arnim, Hoffmann v. Fallersleben, Simrock u. v. A. haben vorgearbeitet und erſt vor Kurzem iſt eine dankenswerthe, vornehmlich muſikaliſche Geſchichte des deutſchen Liedes von Auguſt Reißmann erſchienen.

Das Volkslied umfaßt alle Erſcheinungsformen des Lebens: das Liebeslied vor Allem, im Taunusgebirge noch heutigen Tages ein „einſames Lied“ genannt. Es iſt wie waches Träumen in Tönen, eine Beweglichkeit des Innern, die ergreifend, rührend und erſchütternd, auf und ab ſich bewegt, und wie der Vogel bald auf dieſem bald auf jenem Zweig, bald auf dieſem bald auf jenem Baum ſeinen Sang fortſetzt. Der Vortrag des Volksliedes iſt faſt durchweg im Imperfectum, die vergangene ſtürmiſche Bewegtheit des Erlebniſſes erweckt ſich wieder ſtimmungshaft neu und von ſelbſt; die Energie unmittelbarer Wahrnehmung und heftiger Erinnerung ſchmelzen geſchmeidig in einander. Der logiſche Rhythmus verläuft nicht in der abſtracten geraden Linie, die ſchlängelnde Bewegung des Baches im Thal bildet ſich hier nach. Das in ſich verſenkte

Gemüth ſchaut auf, nimmt Dinge der Außenwelt wahr, zieht ſie in ſein inneres Betrachten und in einer Biegung ſetzt ſich der Strom der Empfindung fort.

Es ſcheint aber auch, als ob der Strom der Geſchichte ganze Provinzen des Empfindungslebens wegſchwemmte.

Sei es! Es tauchen andere fruchtreiche auf.

Die Völker um uns her haben kein Wort für unſer deutſches Heimweh, und wie ergiebig war dieſe Empfindung bei uns! Vielleicht werden ſchon die nächſten Geſchlechter den ſchauerlichen Urgrund nicht mehr verſtehen, und Wort und Begriff Heimweh wird den an Weltfahrten Gewohnten wie ein Ueberreſt aus der Steinperiode, aus der Zeit unſeres Pfahlbürgerthums erſcheinen.

Unſere neue Zeit hat jenen getragenen Ton im ſehnſüchtigen Volksliede vom Scheiden und Meiden faſt ganz verlernt. Es iſt offenbar, daß der erleichterte Verkehr dieſer ergiebigen Seite der Empfindung ihren elegiſchen Charakter genommen.

Die Jägerlieder voll Hörnerklang und Waldesrauſchen ſind mit der geſchloſſenen Jagdzeit und den Jagdkarten mehr nur noch romantiſche Reminiscenzen.

Wie auf dem Schlachtfeld der Donner der Feuerwaffe, ſo begräbt in den Werkſtätten das Brummen und Dröhnen der Dampfmaſchinen und der von ihnen bewegten Hebel jeden die Arbeit begleitenden Geſang.

Die übermüthigen Trinklieder haben im Ausblick auf die Polizeiſtunde keine Wahrheit mehr, und der Nachtwächter heißt jedes Ständchen ſchweigen.

Zwei der größten Erſcheinungen der neuen Zeit: die Eiſenbahn, die die Gemarkung jedes Dorfes durchſchneidet, und die Maſſenauswanderung nach Amerika, die faſt aus jeder Familie einen Angehörigen herausholt, beide haben kein entſprechendes Volkslied erzeugt, das dem eigenen Zeitbewußtſein und der nachfolgenden Geſchichte von der Umwandlung des Lebens Kunde gäbe.

Iſt es nun wahr, daß der friſche Quell des Volksliedes im Volke ſelber verſiegt iſt? Sind die kurzathmigen Spottlieder oder bisweilen noch ein Tanzlied einzige Zeugen, daß der Jungbrunnen nicht ganz vertrocknete? Sind die Gaſſenhauer mit ihren Sprachverrenkungen, die aus den Poſſen *mit* und *ohne* Zauber in die Werkſtätten und Schänken einwandern, die einzigen Früchte, die aus der eigentlichen Kunſtregion in das Volk übergehen? Hat in der That das Volk nichts mehr von ſeinem Eigenthum, ſeitdem man ſein eingebornes Lied in die verfeinerten Lebenskreiſe zieht?

Ich möchte dieſe Fragen zunächſt aus thatſächlichen Wahrnehmungen beantworten, aus denen ſich dann in allgemeiner Betrachtung der tröſtliche Gedanke ergiebt, daß das unſterbliche Volksgemüth an kein Coſtüm gebunden iſt, daß jede Zeit ſich ihre neuen Lebensformen ſchafft und bildet und es eitle Klage und falſche Sehnſucht iſt, wenn man glaubt, mit dem Verſchwinden der gewohnten Tracht, in der uns das Anmuthende zuerſt erſchien, ſei nun auch deſſen Weſen zu Grunde gegangen.

Im Schwarzwald, im bayerischen Hochland, im Taunusgebirg, am Rhein, in Steiermark, Oberösterreich und in Sachsen bin ich den lebendigen Spuren des Liedes nachgegangen, und ich habe überall noch frische Blüthen gefunden, freilich auch oft der Verkümmerung nahe durch die Kirchen- und Staatspolizei, die mit dem bequemen Verpönen in Bausch und Bogen das Unliebsame ausrotten will.

Noch singen vor Allem die Hirtenknaben auf den herbstlichen Wiesen beim lodernden Feuer, und wie sie das Feuer erhalten, gebt ihnen auch die erwärmende Kraft des Liedes nicht aus. Bei manchem Liede, das ich da vernommen, erkannte ich, daß es eine Scheidekunst in den Aufzeichnungen geben muß; denn das Springende in vielen Volksliedern kommt oft einzig nur davon her, daß viele Lieder, in derselben Melodie sangbar, in eines zusammengeflossen sind.

Aus den Befreiungskriegen, aus jenen stahlkräftigen Arndt'schen und Körner'schen Liedern mit den hellklingenden Weber'schen Weisen, aus jenem

„Laßt brausen, was nur brausen kann,
In hellen lichten Flammen —

ist wenig mehr im Volke vorhanden, und Blücher und Erzherzog Karl sind im gesammten Volke weit weniger bekannt, als Napoleon, auf den sich noch Spottlieder im Volksmunde vorfinden, und Straßburg, das unsere Diplomaten verscherzten oder noch schlimmer — das deutsche Volkslied hat es noch nicht aufgegeben.

Drei Feinde sind es nun vornehmlich, die das

Volkslied gefährden, sie sind aber bei näherer Betrachtung keineswegs so gefährlich als sie erscheinen mögen.

Die Schule mit ihren gesungenen Moralitäten scheint die Frische der Empfindung anzukränkeln; aber bei näherer Betrachtnahme ist sie nicht nur der Stimmbildung förderlich, man hat auch bereits angefangen, die zwecklose Schönheit und Lebensluſt als eines der fruchtbarſten Mittel der Sittigung anzuerkennen.

Das Soldatenleben hat es bis jetzt nur sehr vereinzelt dahin gebracht, die umfassende Männerschule zu werden, die auch den freien Schönheitssinn erweckt und pflegt. Es ist nichts damit gethan, daß die verschiedenen Contingente ihr „Heil dir im Siegerkranz" je mit dem Namen ihres Regenten singen lernen und auch nebenbei manchmal ein Marschlied ertönt; aber hier ist die Form bereit, neben der gleichen äuſseren Bewaffnung auch die innere Bewaffnung herzustellen.

Die öffentlichen Concerte, in denen es nur die träge Freude der Zuhörerschaft giebt, die Selbstbetheiligung lahm gelegt und alle Bewegung den Orchestern übertragen ist, sind ein schweres Uebel; aber schon beginnt auch hier der Gesang sich einzumischen.

Eine ganz neue Wendung und Hebung hat aber der Volksgesang und mit ihm auch das Volkslied durch die Gesangvereine, Liedertafeln, Liederkränze, Gesangfeste und Turnfahrten gewonnen.

Es ist eine jener wunderbaren Fügungen der Geschichte, daß von zwei verschiedenen Endpunkten und aus zwei verschiedenen Principien die Stiftung dieser neuen unabsehbaren Entwicklungsstufe des Volksliedes

ausging. Es ist damit schon im Ursprunge vorgezeichnet, daß sie beide in einander fließen müssen.

Der Schweizer Nägeli, von dem wir das Lied „Freut euch des Lebens“ haben, stiftete die Gesangvereine aus den politischen Landgemeinden heraus; er knüpfte an das im Volke Lebendige an. In Berlin ging der von Fasch gegründete Dilettantenverein und der von Zelter gegründete Liederkranz aus ästhetischen und künstlerischen Bedingungen hervor.

Die Einheit dieser beiden Principien, wie sie sich jetzt vor unsern Augen und Ohren vollzieht, macht die Liederkränze zum Träger einer großen nationalen und culturgeschichtlichen Aufgabe. Es ist der besondere Beruf unsrer Zeit, den sogenannten Naturwuchs in umfassendste Pflege zu nehmen, die Schönheit und die Freiheit in Eins zu bilden.

Um zunächst bei unsrer Aufgabe zu bleiben, so hat sich erwiesen, daß die Liedertafeln das alte gute Volkslied neu beleben und den neueren Schöpfungen die Richtung geben, in der ein Lied zum Volkslied werden kann. Die Volksweise muß, wie schon Forster im sechzehnten Jahrhundert es treffend ausdrückt, „den Gedanken beim Wort still stehen machen,“ sie giebt keinen fremden, subjectiv aufdringlichen Commentar zu dem Texte, lehnt sich nicht blos an, um selbständig zu werden, sie steht im treuen und eben damit innerlich freien Dienst des Wortes. Das Volkslied hat das feste Wort, das Volkslied gleicht nicht dem Gesang der Lerche, die in freier Luft schwebend sich aussingt, es gleicht den Sangvögeln des Waldes, die nur auf

festem Zweige ſingen und — möchte ich hinzuſetzen — nur auf grünem Zweige.

Das Volkslied bewegt ſich in ganzen Tönen, wie ſeine Empfindungsgrundlage aus ganzem Holze geſchnitten und nichts mit der Kleintheilung der Halbtöne und der Leimpfanne des Fourniirens und des bloßen trügeriſchen Scheins, nichts mit Flittern und Glitzern zu thun haben will.

In der Limpurger Chronik heißt es von den alten Liedern: damals ſange und pfiffe man dies Lied. Das iſt's! Pfeifbar muß eine Volksmelodie ſein. Die kunſtvolle Stimmenverſchränkung mag der techniſch fortgeſchrittenen Kunſtregion zufallen, das Volkslied muß einfach pfeifbar ſein, und die Geſangvereine irren von ihrer Aufgabe ab, wenn es dahin kommt, daß Niemand mehr ein Lied für ſich allein ſingen kann und es immer heißt: es fehlt der erſte oder zweite Tenor, der erſte oder zweite Baß, oder gar: es fehlt die Klavierbegleitung. Nichts iſt jämmerlicher, als ſolch ein kunſtgerecht verſchränktes Lied auf ſommerlichen Ausflügen erbarmungswürdig zerfetzt zu hören; es iſt wie der Anblick eines gräßlich zerzausten Flittergewandes. Das feſte hausmachene Gewebe des derb einfachen Volksliedes hält Wind und Wetter und allerlei Unbilden viel dauerhafter aus.

Auf die Frage und Klage, warum es uns, dem ſangesreichſten Volke, an dem deutſchen National- und Volkslied fehlt — das damit in eins zuſammenfiele — das jeder Deutſche ſingen kann, wann und wo er einem Volksgenoſſen begegnet, und das die

Empfindungen Aller eint — auf dieſe Frage möchte ich auf eine früher ausgeführte Bemerkung hinweiſen, daß das Volkslied nicht eine Stimmung macht, ſondern die gegebene rhythmiſch fixirt. Beim Volkslied gilt die Fauſtiſche Umſtellung: Im Anfang war die That.

Das Bewußtſein von der unſplitterbaren Integrität Deutſchlands, das keine Handbreit deutſcher Erde hingeben kann, dieſe Empfindung, weil aller Discuſſion erledigt, in ſich fertig, hat auch bereits den Ausdruck im Volkslied gefunden im Anfange der vierziger Jahre mit dem vielbeſprochenen Liede „Sie ſollen ihn nicht haben, den freien deutſchen Rhein.“ Es iſt trotz ſeiner Hunderte von Melodien bis jetzt ein geleſenes Lied geblieben. Ein geleſenes Lied iſt aber nicht viel mehr als ein ausgeſtopfter Vogel, es fehlt ihm die Bewegung und der Ton. Laßt aber den erſten Kanonenſchuß am Rheine fallen, und was todt und nur im literariſchen Naturaliencabinet war, fliegt auf, das Lied ertönt laut und findet ſeine feſte Weiſung.

In der Mitte der vierziger Jahre entſtand das Volkslied „Schleswig-Holſtein meerumſchlungen“ zugleich mit der Melodie, und ſo mangelhaft auch beides, das Lied wurde eine Macht in dem Kampfe.

Das Jahr achtundvierzig hat — ſo viele Dichter ſich auch thätig an der Bewegung betheiligten — doch kein Lied gebracht; denn die Beſtrebungen waren nicht ſo feſt und einheitlich formulirt, daß ſie ſich in ein Lied für Alle fügten.

So wird auch ein Lied, das den poſitiven deutſchen

Einheitsgedanken in ſich faßt — jenſeits der Arndtſchen Oppoſition gegen den Particularismus — der That folgen oder ſie begleiten, nicht ihr vorausgehen. Die deutſchen Herzen ſind bereit, es in ſich aufzunehmen, die deutſchen Kehlen geübt, es frei und froh in die Welt hinein zu ſingen.

Molière.

Der Geiz

und

Der Geizige

von

Plautus und Molière.

(Betrachtungen und Anmerkungen. [1])

I.

Kopf und Flügel des Adlers, Leib des Löwen, dazu die gefleckte Pantherhaut — so dachten sich die Alten die reißenden, goldbewachenden Fabelthiere.

Ebenso verschiedenartig zusammengesetzt ist der Geiz als psychologische Erscheinung.

Wer ist geizig?

Nur der Reiche kann geizig sein.

Wer ist reich?

Wer arbeitslos vom Ertrage seines Besitzes, sei dieser ererbt oder erworben, auskömmlich leben kann.

Wo aber ist die Grenze des Auskömmlichen?

Die Fragen verschlingen sich.

Suchen wir eine feste Basis.

Auf den Naturgrund des Selbsterhaltungstriebes stellt sich der der Aneignung und bildet die umfassende Concurrenz alles Lebens.

[1] Theilweise im Morgenblatt 1858.

Der Sammlerfleiß, der das Angeeignete nicht sofort in eigenen Bestand verwandelt, sondern für künftiges Bedürfniß aufbewahrt, findet sich im Thiere nur selten. Aber schon König Salomo stellt den Fleiß der Ameise als Vorbild auf. Die neuere Naturforschung hat sogar entdeckt, daß die Ameisen sich Thiere, eine Art Blattläuse halten, die sie nicht verzehren, sondern nur melken.

Fleiß, nicht blos zufälliges Finden und Gewinnen, sondern stetiges und ständiges Trachten nach Erwerb und Besitz, ist die Steigerung, und zwar die gerechte Steigerung des Aneignungstriebes.

Der Volksausdruck wählt den Hamster als Beispiel der übertriebenen und unschönen Emsigkeit, und der Hamster sammelt, durch eine wundersame Illusion der Natur verleitet, Vorräthe für den Winter und gebraucht sie doch nicht, denn er verbringt den Winter im Schlafe.

Hier haben wir bereits in der Erscheinungswelt eine nahezu sich voll umgrenzende Definition des Geizes.

Es tritt aber bei dem Menschen noch ein Weiteres hinzu.

Der Mensch gelangt in die Idee des Besitzes, er eignet sich Dinge zu, die er nicht in sein Leben verwandelt, sie bleiben für sich, und werden nur ihm zugehörig, bieten ihm aber jeden Augenblick die Möglichkeit, sie in ihrem Bestande für sich zu verwenden, und noch mehr, für ihre Drangabe ein Erwünschtes zu erreichen.

Nun hat sich der Mensch ein Ding gebildet, das, der Verwandlung in das eigene Leben unfähig, doch

zum Mittel wurde einen großen Theil deſſen, was das Daſein friſtet und ſchmückt, jederzeit dafür ſich zuzueignen: Geld.

Verwandelt ſich dieſes Mittel in den Selbſtzweck, ſo beginnt der Begriff des Geizes in ſeiner menſchlichen Erſcheinung. Der Hamſter ſammelt doch immer noch Eßbares, Geld aber erhält ſeinen Werth nur durch die Idee, die in ihm ausgeprägt iſt; und ſo iſt der Geiz nicht nur eine menſchliche, ſondern auch, wie man wohl ſagen kann, eine ideale Erſcheinung.

Der Geiz iſt ein Affect, der ſich als Laſter feſtgeſetzt, und ſo materiell auch ſeine Erſcheinung, bewegt er ſich doch im Reiche der Phantaſie um die Idee.

Der Geizige hat im Bewußtſein ſeines Beſitzes alle Möglichkeiten, er hat im Grunde nur ideale Freuden, um derentwillen er ſich die concurrirenden wirklichen verſagt, und ſein eigener Feind und der Feind aller concurrirenden Mitmenſchen wird. Er muß ſich den Gebrauch des Beſitzthums unterdrücken, um der Idee des Beſitzthums willen; durch die Verwendung auf ein Einzelnes vernichtete er ja die univerſelle Möglichkeit. Er übt die peinigende Luſt, um der allmächtigen Beſitzesfreude willen grauſam gegen jedes Einzelbegehren in ihm ſelbſt zu ſein, er ſteigert ſich auch naturnothwendig zur Grauſamkeit und Schadenfreude der übrigen Welt gegenüber, und ſättigt ſich mit der Luſt, daß das Beſitzthum Anderen entzogen iſt.

Hier tritt nun der Conflict mit der Welt ein und fordert deren Gegenkampf heraus.

Liegt hier nicht ein volles dichteriſches Object von

dauernder Geltung und Wirkung? Es ergiebt ſich bei näherer Betrachtnahme ſehr bald, daß der Geiz eine äußerſt beſchränkte Skala von Empfindungstönen hat, wenn er nicht gar nur ganz eintönig iſt und dieſer eine Ton nur in Verſtärkung und Dämpfung, in Beſchleunigung und Verzögerung ſeiner Folgenreihe ſich variiren läßt.

2.

Der Geiz als eine iſolirte, Alles beherrſchende Idee tritt in ſchaudaren Thatſachen zu Tage, und der Widerſpruch mit der Natur des Menſchen macht ſie zu einer zweckwidrigen, komiſchen. Aber ſelbſt die irrthümliche Selbſtopferung um der Idee willen behält einen Anflug des Tragiſchen.

Der Geldgeiz kann nur komiſch in der Dichtung erſcheinen, denn ſeine einzelne Bethätigung (auch wenn er ſich nicht mit dem Wucher verbindet), bleibt kleinlich; und von allem Andern abgeſehen, erſcheint dieſe Leidenſchaft als eine feige, indem ſie auf ein Object gerichtet iſt, das keinen thätigen Widerſtand zu leiſten vermag. Hiezu kommt noch, daß der Geiz nur in Furcht und fortgeſetzter Lügenhaftigkeit erſcheint. Jede andere Leidenſchaft giebt ſich als ſolche und ſucht ihre Berechtigung zu behaupten. Durch die Lüge giebt der Geiz allen Rechtsanſpruch auf Sympathie auf.

In der dichteriſchen Vorführung des Geizigen ergibt ſich eine correſpondirende Empfindung zwiſchen der Stimmung und Empfindung des Zuſchauers und der der handelnden Perſon, wie ſie in gleicher Weiſe ſich decend nicht leicht bei einem andern Thema ſich

herausſtellt: die Schadenfreude des agirenden Helden findet ihr gerechtes Widerſpiel in der Schadenfreude des Zuſchauers.

3.

Der Geiz, als Liebe zu Gold und Silber aufgefaßt, hat zunächſt etwas von der Natur des Goldes, er iſt ſtofflich in der moraliſchen Welt ähnlich dem Gelde in der phyſiſchen Welt. Wir finden das Gold in der Natur meiſt iſolirt, wenig mit anderen Körpern verbunden, ſchon an ſich egoiſtiſch. Ebenſo der Geiz. Und der Geiz hat gleich dem Golde die außerordentlichſte Dehnbarkeit. Wie mit dem Golde die Gegenſtände in der äußerſten Verdünnung zu belegen ſind, ſo kann auch der Geiz ſich über Alles ausbreiten.

Und das Silber? Man könnte ſagen, daß ſich das Silber in Höllenſtein verwandeln läßt.

4.

Der Geiz als Leidenſchaft, oder auch als Laſter, ſtellt ſich unter keinen Paragraphen der Criminaliſtik, das macht ihn zu einem vorzugsweiſe dichteriſchen Stoff. Weil es für ihn kein gerichtliches Forum giebt, muß das Erkenntniß vor dem allgemeinen Geſetze und im Bewußtſein gefällt und vollzogen werden.

Die Bändigung iſt eine ethiſche. Schon bei Plautus heißt es:

„die Geizigen,
Für deren unerſätt'lich', ungemeſſene Gier
Kein Pfleger Schranken ſetzen kann, kein Volksgeſetz."

5.

Der vergrabene Schatz iſt ein Thema, das ſich von Alters her im Boden der Poeſie befindet, wie er ſich auch in der Parabel vom Weinberge findet.

Der vergrabene Schatz des Geizigen, wie wir ihn in der Aulularia von Plautus vor uns haben, iſt wahrſcheinlich aus dem Griechen Menander genommen, wenn nicht gar geradezu überſetzt.

Wunderliches Spiel der Geſchichte! Die Originalſtücke Menanders ſind in Conſtantinopel verbrannt, Plautus bearbeitet auch das vorliegende, der beigegebene Theaterzettel, vielleicht eine Quellenangabe enthaltend, geht verloren; Molière bearbeitet das Plautus'ſche Stück ohne Quellenbezeichnung. Es iſt als ob die Geſchichte ſelbſt Verſtecken und Wiederfinden mit dem Thema vom vergrabenen Schatze ſpielte.

6.

Molière hat ſein Stück ganz auf den Canevas des Plautus'ſchen Luſtſpieles geſetzt, er hat denſelben bunt ausgefüllt, künſtleriſch in Einzelheiten, aber im Ganzen überladen.

Eine genaue Parallele beider Stücke böte einen lehrreichen Einblick in die Art, wie Vorhandenes aufgenommen und von friſcher, dichteriſcher Kraft erneuert wird.

Ich will hier nur Einiges andeuten.

Molière giebt dem Geizigen nicht wie Plautus nur eine Tochter, ſondern auch einen Sohn. Hieran knüpft ſich im Verlaufe des Stückes eine der pikanteſten Scenen. Denn, da Molière den Geizigen nicht nur einen

Geizigen ſein läßt, ſondern auch zum Wucherer macht — was nicht nothwendig in den Begriff des Geizes gehört, ihn vielmehr in ſich aufhebt, denn der Geiz erfreut ſich mehr der todten, als der lebendig erwerbenden Maſſe — ſucht er einen jungen Schuldenmacher zu bewuchern, und das giebt jene Scene der feinſten Steigerung, wo er ſeinen eigenen Sohn bewuchern will. Aber eben durch dieſe Zuthat des Sohnes iſt eine unausgleichbare Differenz am Ende des Stückes.

Schon die erſte Scene iſt bei Molière theatraliſch wirkſam. Valer und Cleant klagen über den Geiz des Vaters, bis dieſer ſelbſt in der dritten Scene erſcheint, und faſt ganz, ſo wie bei Plautus — wo dieſe Scene die Expoſition bildet — den Dienſtboten ausſchilt.

Molière läßt auch den Diener wiederholt das Verlangen ausſprechen den Herrn zu beſtehlen, bei Plautus tritt das am Schluſſe ganz unvermittelt ein.

Bei Plautus erſcheint die Tochter nicht auf der Scene.

Cleant freut ſich eine Arme zu heirathen, ganz ſo wie Megadorus; und ſo ſind noch viele Einzelzüge erneuert. Der Habicht, den Euklio verklagt, weil er den Brei geſtohlen, iſt bei Harpagon eine Katze, die die Hammelskeule gefreſſen.

In dem großen Monolog zieht Molière das Publicum in das Stück herein, wie Plautus, nur etwas discreter.

Die Art wie Valer ſeine Verkleidung und Lykonides ſeinen Zehl bekennt, haben in der natürlichen Mißverſtändlichkeit viel Aehnliches.

Im Ganzen aber hat Molière die Motive, die er von Plautus nahm, viel reicher ausgegliedert. So z. B. bieten die Verhöre zur Auffindung des Schatzes eine ganz neue Fülle von Ueberraſchungen.

Molière hat, wie geſagt, das Plautus'ſche Luſtſpiel mehr als Schema behandelt, und nicht immer glücklich in der Füllung. Daß Harpagon die Geliebte ſeines Sohnes heirathen, und andererſeits Anſelm — der erſt am Schluſſe des fünften Aktes auftritt — die Verliebte ſeines Sohnes heirathen will, das iſt eine Fülle von Verwicklungen, die das ganze Stück einnehmen würde, wenn ſie nicht nebenbei als bloßes theatraliſches Requiſit beigebracht würden. Und würde die Mutter der ſo abenteuerlich verlorenen und abenteuerlich wiedergefundenen Kinder erſcheinen, ſo verlegte ſich der ganze Accent des Stückes.

Molière hat im Geizigen eine Monographie nicht nur des Geizes, ſondern aller Modalitäten der Geldgier aufgeſtellt, und damit eine dominirende theatraliſche Rolle von unvergleichlicher Wirkſamkeit geſchaffen, die im Ganzen betrachtet viel Unvereinbarliches hat, aber in einzelnen Zügen die theatraliſche Meiſterſchaft bekundet.

Molière und Plautus kannten beide noch das klingende Geld, das leuchtende und blendende, die auri sacra fames des Horaz, noch materiell und ſchaubar in dämoniſcher Wirkung darbieten. Der einfache Topf des Burgers Euklio hat ſich nur bei Herrn von Harpagon in eine Schatulle verwandelt.

Wenn heute ein Dichter das Thema des Geizes behandeln wollte, könnte er es nicht ſo leicht trans-

ponirten wie Molière den Plautus, und müßte er nicht eine ganz neue Unterlage ſchaffen?

Heute, wo die Werthe draußen liegen, aus Schornſteinen dampfen, und die in Schienen gefaßte Erdkugel ein neues und geſteigertes Beſitzthum geworden, heute, wo das Gold nur noch Währung und Alles ſich in Papiergeld, Aktien und Staatspapieren darſtellt, heute müßte der Geizige eine ganz andere Geſtalt haben, und es fragte ſich doch noch immer, ob er nicht nur als Epiſode erſcheinen könnte, die nicht im Centrum des Beſitzes und der Erwerbsthätigkeit ſtünde. Ja man könnte wohl überhaupt fragen: Iſt nicht der Geiz eine Lagerſchichte in der Menſchheitsbildung, auf die ſich bereits eine andere gelegt hat?

7.

In unſeren Tagen hat ein zeitgenöſſiſcher Dichter wiederum einen Geizigen zum Mittelpunkt einer ergreifenden Dichtung gemacht: Boz Dickens in ſeiner Weihnachtsgeſchichte. Er hat den Geizigen noch ſchärfer vom Familienzuſammenhange abgelöst, indem er ihn als Onkel-Junggeſellen faßt. Boz hat neben die Vereinſamung des Geizes das warme, in Genügſamkeit wohlige Familienleben geſtellt. Er hat, ähnlich wie Raimund im Verſchwender, eine Art mythologiſche Phantaſtik eingeſetzt, die ſich, in der Erzählung in das Traumreich verlegt, leichter handhaben läßt, als im ſchaubaren Drama. Boz giebt eine Miſchung des Phänomens, und führt zur Bekehrung des Geizigen, die ſich natürlich ergiebt, wenn es möglich iſt, den Geizigen wieder in das Paradieſesalter der Jugend vor der Sündenverhärtung zu verſetzen.

8.

Molière verlangt, daß man ſeine Stücke nicht leſe, ſondern nur ſehe. Das iſt keine Forderung der Beſcheidenheit, ſondern einfacher Rechtsanſpruch. Das Theatraliſche an ſich genommen bietet ſich dem Auge, und hat etwas vom Bereiche der bildenden Kunſt. Ein Bild will geſehen ſein, und hier bieten ſich wechſelnde, wandelnde Bilder, die das Wort zur Begleitung haben. Das Wort, nicht mehr tonend, ſondern ſtumm und abgelöst von der ſichtbaren Erſcheinung auf der Bühne, iſt eine Beeinträchtigung des Ganzen; das Schauſpiel und das Hörſpiel ſind Eins.

Was abſtract betrachtet eine Unvereinbarlichkeit herausſtellt, gewinnt in der Schaubarkeit eine Vermittlung.

Das Drama, als geſehen, nicht als geleſen, hat ſeine beſonderen Wirkſamkeiten.

So bietet dieſes fortwährende unruhige hin- und her-, aus- und einwandeln von Euklio und Harpagon eine Sichtbarkeit des Affectes, die kein Wort hat, und kurze Worte geben dem Schauſpieler die reichſte mimiſch pſychologiſche Ausbeute. So iſt die viermalige Wiederholung der zwei Worte Harpagons „ohne Mitgift," wie ähnlich die viermalige Wiederholung des Wortes Monſieur im Miſanthropen, von einer dramatiſchen Wirkſamkeit, die weit über das Wort an ſich hinausreicht. Der Schauſpieler als Dichter ſetzt ſofort Mienenſpiel, Haltung, Bewegung mit ein als Erläuterungen und Klärungen, die in Worte nicht zu geben ſind, aber die ganze Productivität des Darſtellers herausfordern und zur Wirkung bringen. Aber es iſt nicht zu leugnen, daß der Schauſpieler

als Dichter auch ſehr leicht auseinanderliegende ja ſich ausſchließende Beſonderheiten des Seelenlebens durch die zwingende Gewalt der perſönlichen Darſtellung gewaltſam vereint.

Hier liegt der Punkt, wo Molière der Schauſpieler Molière den Dichter irre geführt hat. Er hat Charaktere, die beſondere Perſönlichkeiten zu Trägern haben müßten, auf eine einzige Perſon cumulirt. Molière läßt vor unſern Augen (an die Poſſe ſtreifend) den Kutſcher-Koch ſich hin und her verkleiden. Und der Kutſcher hat ausgehungerte Pferde, die ſich kaum auf den Beinen halten können, und, wenn man ausfahren ſoll, keine Eiſen an den Hufen — und der Koch hat nichts in der Küche.

Wie der Kutſcher und der Koch in der einen Perſon doppelte Bedienſtung hat, ſo hat auch die Hauptperſon widerſprechende perſiſche Bedienſtungen, nur daß Harpagon für ſeine verſchiedenen Functionen nicht das einemal eine weiße Schurze, das anderemal eine Livree anzieht.

Der Grundfehler des Molière'ſchen Geizigen bleibt, daß der Dichter-Schauſpieler eine eintönige Leidenſchaft orcheſtral zu machen ſucht; aber auf einer Pauke läßt ſich kein Concert geben.

9.

Wir haben hier nicht einen Geizigen mit nebenſächlichen, individuellen Beſonderheiten; ſondern die ganze Pathologie der Geldgier in einer einzigen Perſönlichkeit.

Zuerſt wie bei Plautus der bloße Geiz aus Liebe

zum Gelde, dichteriſch ergiebig in jener dämoniſchen Luſt am Erraffen, und in jener ſtetigen Erneuerung im Bewußtſein des Beſitzes. Dann iſt Harpagon voll Habſucht und Wucher. Der Geizhals iſt aber kein Wagehals, was doch der Wucherer ſein muß. Und der Freiherr von Harpagon, ein öffentlich ſtandesgemäß lebender Cavalier, ſtiehlt ſeinen Pferden heimlich den Hafer. Viel naturgemäßer, wenn auch grober, will der Bürger Euklio bei Plautus ſogar Almoſen annehmen.

Molière macht noch dazu den Geizigen und Wucherer auch zum Gecken und verſchmäht es dabei nicht, mitten im Stücke die Perſonen Theater ſpielen zu laſſen. Es iſt wohl wirkſam und die anmuthvolle Grazie läßt auch die Caricatur kaum erkennen, wenn Froſine das Beibringen Marianne's in lauter Negativen aufzählt; aber es iſt Theaterſpielen und hat kein Maß am Leben mehr.

Es rächt ſich Alles wunderſam. Wenn die Linie des pſychologiſch Gerechten verlaſſen wird, dann hat die Willkür ihr Spiel; der momentane Effect triumphirt und heiſcht alles Andere ſchweigen.

10.

Molière hat das beſtehende Werk von Plautus wieder neu flüſſig gemacht und geformt, wobei er, ohne die claſſiſche Einheit des Ortes zu durchbrechen, ſich alle Freiheit moderner dichteriſcher und theatraliſcher Wirkungen wahrte. Man ſollte meinen, daß er nun neu grundlegend den berechtigten Erwerb und den frei ſchönen Verbrauch deſſelben in einer ebenmäßig ausgeführten Figur als erſte, noch nicht aus-

geartete Erſcheinung des Aneignungstriebes und als Correctiv des Geizes hätte daneben ſtellen müſſen.

Abgeſehen davon, ob das einſeitige Extrem noch komiſch wirken konnte, wenn das maßvoll Berechtigte daneben ſtünde, ſo griff Molière das nicht auf, weil in der ſtillſchweigenden Betrachtnahme, daß es für die Zuſchauer keines maßgebenden Repräſentanten des an ſich berechtigten Erwerbstriebes bedürfe. Wir Alle als Zuſchauer bringen dieſen Maßſtab mit, oder auch der Dichter kann uns denſelben in freundlich einnehmender Weiſe zumuthen; er ſetzt voraus, daß wir uns dieſer Leidenſchaft gegenüber frei fühlen. Ja noch mehr, der Dichter kann ſich darauf verlaſſen, daß wir Alle als Zuſchauer uns von dem agirenden Helden verſpottet und von ſeinem Egoismus beleidigt fühlen, und wir ſind darum um ſo geneigter, die Schadenfreude unverhohlen mit Schadenfreude zu bezahlen. Es regt ſich die Befriedigung, den Gewaltthätigen überwältigt zu ſehen.

Wenn man das Lachen des Publicums ſich in Wort und Melodie articulirt dächte, es müßten die neckiſchſten Weiſen erklingen. Wir können uns eine Vorſtellung davon machen, wenn wir uns die neckiſche Begleitung des Ständchens in Mozarts Don Juan, das an ſich ernſtgemeint tönt, in erweitertem Maße ausdenken.

Der Dichter giebt nicht Wirkung und Gegenwirkung, und die gebrochene und bedingte Erſcheinung des Motivs in verſchiedenen Individualitäten oder in verſchiedenen Stimmungen und Epochen ein und deſſelben

Individuums; der Dichter kann es wagen, die poetiſche Monographie eines ſtändigen Affectes in einer einzigen Perſönlichkeit aufzuſtellen.

Wenn der Dichter nicht den Gegenſatz, die rechtſchaffene und arbeitsfrohe Genügſamkeit in den Rahmen ſeines Bildes aufnehmen konnte, ſo ließe ſich doch denken, daß das Widerſpiel des Geizes, als ſchärfſter Contraſt die Verſchwendungsſucht, ſich in denſelben fügen ließe, um die ganze Breite des Weltlebens, den Parallelismus und den diametralen Gegenſatz, in einem geſchloſſenen Gemälde wieder zu geben.

Ein deutſcher Luſtſpieldichter von wahrhaft dichteriſcher Kraft, die ſich aber in loſerer Phantaſtik verflatterte, Ferdinand Raimund, hat das Widerſpiel des Geizigen, den Verſchwender, zu einer vielfach ergreifenden Darſtellung gebracht.

Der Verſchwender ſteht nicht nur unſerer Sympathie, er ſteht auch einem tragiſchen Intereſſe näher; er iſt das geradlinige Extrem einer Tugend. Der Verſchwender denkt und empfindet immer nur für Andere, der Geizige immer nur für ſich, und die Selbſterhaltung als ein Naturtrieb erſcheint nicht als Tugend.

Der Satz: „Geben iſt ſeliger als Nehmen,“ ſteht in der Empfindung jedes Zuſchauers. Die Hingebung erfüllt auch den Unbetheiligten noch immer mit einem Wohlgefühl; wir freuen uns mit dem Beſchenkten, wir vergeſſen das dem Geber nicht, auch wenn wir ſein Thun im Uebermaße ungerecht gegen ſich und verwerflich finden müſſen.

Es fragt ſich, ob es möglich wäre, den Verſchwender

und den Geizigen in den Rahmen Eines Kunſtwerkes einzuſchließen. In der Kunſt beantwortet ſich aber die Frage nach der Möglichkeit immer durch die überraſchenden Thatſachen des Genies. Was der abſtracten Logik noch den Widerſpruch entgegenſetzt, kann durch die Geſtaltungen des Genies zu einer neuen, vorher kaum zu ahnenden, geſetzbildenden Organiſation werden.

Das iſt die Schöpferkraft des Genies. So zeigt uns Shakeſpeare im Kaufmann von Venedig die Großmuth und die carnevaliſtiſche Leichtlebigkeit hart neben dem kleinlichen, verbiſſenen Calcül und dem troſtloſen Schwernehmen des Lebens.

So können wir uns denken, daß ein Shakeſpeare, wenn er das Thema von dieſer Seite aufgenommen, in überquellender Fülle der Phantaſie und unerſchöpflich im Erfindungsreichthum, das ſcheinbar Unvereinbare organiſch verbunden hätte.

Molière, dem die allſeitige Phantaſie nicht in gleicher Weiſe zu Gebote ſtand, der vielmehr im eminenten Sinne den theatraliſchen Verſtand zu eigen hatte, cumulirt den Geiz mit dem Wucher in ein und derſelben Perſon.

II.

Shakeſpeare hat in ſeinem Shylok ebenfalls Wucher, Habſucht, Geiz und dämoniſche Schadenfreude in Eins verbunden, und daneben in breiter Ausführung den Geſchädigten und die Sühne uns vorgeführt. Shakeſpeare ſetzt aber Laſter und Leidenſchaft ſeines Unholdes auf den Hintergrund religiöſer Verfolgung auf.

Shylock kann außerhalb des Familienlebens — und er ist wie Harpagon Wittwer, und hat wie Euklio nur eine einzige Tochter — keine andere Weltfreude haben als das Geld. Sein Geiz gewinnt damit eine Vertiefung in den Momenten und das Geld wird seine Waffe gegen die feindliche Welt.

Bei Shylock liegt der Accent auf dem Wucher und nicht auf dem Geize, und Wucher und Geiz stehen bei ihm im Dienste der Rache; er will die bedeutende Summe opfern, um seine Rache zu stillen.

Ein wunderſames Zuſammentreffen iſt es, daß faſt genau die gleiche, zur Erweckung unſeres Abſcheues dienende Aeußerung ſich bei Shylock wie bei Harpagon findet.

Harpagon ſagt zu ſeiner Tochter: „Ich wollte lieber, er (Valer) hätte dich ertrinken laſſen, als daß er mir das gethan (mir mein Geld genommen) hätte."

Faſt ebenſo Shylock, indem er der mit Reichthümern entflohenen Jeſſika nachjammert und ſchilt: „Ich wollte, meine Tochter läge todt zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren." Und wie bei muſikaliſchen Hervorbringungen der entſprechenden Aufnahme durch das Gehör in Wiederholung geholfen wird und ganz im Charakter der Leidenſchaft, die den Ausſchrei wiederholt, ruft Shylock weiter: „Wollte, ſie läge eingeſargt zu meinen Füßen und die Ducaten im Sarge."

Es iſt nicht bekannt, ob Molière das Werk Shakeſpeare's kannte, und dieſe Gleichheit des Ausdrucks mag nur wieder erläutern, wie die Conſequenz der Empfindung das Gleiche hervorbringt.

12.

In der ſchaubaren Natur erſcheint kein Gegenſtand ohne einen andern, denſelben begrenzenden; in der Menſchengeſellſchaft ſteht jede Perſönlichkeit auf dem Hintergrunde eines Familien-, Staats- und Religionslebens. Der Dichter kann dieſen Hintergrund nicht aufheben und ſeine Figur, die er in Action ſetzt, nicht in die leere Luft ſtellen. Wie viel er aber von dieſem Hintergrunde deutlich und ſcharf aufnehme, iſt ſeinem Tacte überlaſſen, der das Maß der Beſtimmung zu erwägen oder auch, wie man es nennt, aus reinem Naturgefühl zu ſetzen hat.

Der Dramatiker, der nicht eine hiſtoriſche Figur und Thatſache aus der gegebenen Geſchichte, ſondern ein Grundphänomen aus dem Kreiſe der Seelenbewegungen hervorhebt, hat die volle Freiheit, Kraft und Wirkung des Hintergrundes zu beſtimmen, Zufälliges und Unweſentliches abzuleiten und nur eben das erſcheinen zu laſſen, was ſeiner Abſicht dient.

Plautus und Molière haben die individuellen Züge des Geizigen gemäß der Beſonderheit dieſes Affects gewählt. Sie verſetzen die Geſtalt in diejenige Lebensſtellung, die ſich geeignet erweiſt, die Natur des Phänomens ſich ſcharf abheben zu laſſen und ſeine ganze Innerlichkeit herauszuarbeiten.

Der Geizige erſcheint nicht als Junggeſelle. Hierbei wäre die egoiſtiſche Beziehung eine abgeſchloſſene und den natürlichen Conflicten, in die der Egoismus geräth, nicht zugänglich. Cullio wie Harpagon leben aber auch nicht in ehelicher Gemeinſchaft. Wäre die

Ehehälfte gleich gesinnt, so wäre hier — neben der Tautologie der Persönlichkeiten — die abgeschlossene Darstellung des Egoismus beeinträchtigt. Die Allmacht, die die ideale Vorstellung des Geizes ist, bedarf der Alleinherrschaft, und auch die Besitzesfreude wäre eine gemeinsame, mit einem Andern getheilte, und damit der Gefahr der Verdünnung ausgesetzt. Wäre dagegen die Ehehälfte ungleich, so hätte der Geizige einen Regulator neben sich, wodurch die Leidenschaft entweder modificirt würde, oder der Angelpunkt der Handlung drehte sich um diesen Conflict und dessen Schlichtung. Die volle Darstellung des Geizes verträgt aber keinen einzelnen Gegner. Der Geizige steht der ganzen Welt gegenüber feindlich, er will Alles, was er vermag, an sich ziehen und gebrauchlos nur in seinem Bewußtsein haben. Im engsten dichterischen Kreis, in einer einzigen Persönlichkeit vollzieht sich der Proceß.

Indem Moliere über Plautus hinausgehend den Geizigen zum Wucherer macht, muß er ihm (Simon) einen Gegner geben, wie Shakespeare dem Shylock einen solchen geben mußte.

Harpagon ist Wittwer mit erwachsenen Kindern, er mustert Alles aus in seine Leidenschaft. Hat Harpagon Geschwister? Wir wissen es nicht. Ein Bruder, eine Schwester wäre ebenso wie eine lebende Gattin, einstimmend oder entgegenwirkend, eine Hinderung, die nicht zu ergiebiger Retardation und Steigerung des Conflicts, sondern zu dessen Zersplitterung führten.

Ueber die Kinder hat der Vater ein Verfügungsrecht und ſie werden zu einem Beſitze eigener Art. Harpagon ſchachert nun mit ſeinen Kindern.

13.

Ein beſonderes Moment des Geizes iſt die Schamloſigkeit. Würde dieſe von einer gleichgeſtimmten Perſon, Gattin oder Geſchwiſter, mit gepflegt und in den Folgen des öffentlichen Ehrverluſtes getragen, ſo wäre ſie in ihrem innerſten Weſen aufgehoben; denn es ſtünde eine Figur daneben, die, das Gleiche empfindend, die Achtung der Welt, oder auch nur eines Bruchtheiles der Welt repräſentiren und erſetzen könnte. Harpagon iſt verachtet von ſeinem Dienſtperſonal wie eigentlich von ſeinen Kindern. Ihm iſt das vollkommen gleichgiltig, denn die ganze Welt hat ſich ihm, wie in der Sage von Midas, in Gold verwandelt. Alles iſt nur ſelbſtraubtes, für ihn zu erraffendes Material. Rückſicht auf Achtung wäre zugleich noch Abhängigkeit von der Außenwelt und widerſpräche dem abſoluten Egoismus.

Harpagon kennt folgerichtig nichts neben ſich und bezieht Alles nur auf ſich allein.

Harpagon tritt in ſeiner Weiſe auf jene Linie, auf welche Shakeſpeare die in ſich vollendete Geſtalt Richards III. ſtellt, nur daß dieſer zur Befriedigung ſeines Egoismus rückſichtsloſer Vernichtung anderer Menſchen bedarf, während Harpagon nur noch Martern greift.

14.

Der Geiz iſt eine einſame Leidenſchaft.

Das Object jeder andern Leidenſchaft, ſelbſt das des Trunkes, hat Leben für ſich, eine in ihm ruhende

Wirkung, und übt demgemäß eine lebendige Rückwirkung. Der Geiz allein hat ein todtes Object, nur belebt und in Empfindung versetzt durch die spontan aufgestachelte Leidenschaft des Besitzers; das Geld wird dadurch nicht nur Eigenthum, sondern auch Eigenschaft seines Inhabers, es steht gewissermaßen in dessen Wesenheit über und die Freude am Objecte wird zur Freude an sich selbst, zum Schmucke, mit dem sich der Geizige behängt. Der Geizige bespiegelt sich vor sich selbst, im Bewußtsein seiner Kraftfülle, seiner Allmacht, und diese Selbstbespiegelung wird zum Monologe.

Harpagons Reden ist wie stilles Zählen der Münzen und Gedanken, es ist ein Sortiren der Gedanken und Münzen; er freut sich nur sich der Empfindung, die ihm das Geld erweckt, wie an diesem selber und an dem Denken darüber, hin und her verschlungen, die Wirklichkeit und die tausend Möglichkeiten verschmelzen in einander.

Der Geiz handelt und denkt aus sich und belebt sich die todte Masse, und es ist ein feiner, poetisch psychologischer Treffer, wie Molière in der Scene, nachdem der Schatz geraubt ist, Harpagon seinen Schatz sich vermenschlichen läßt. Wie kann das, dem der Besitzer so viel Liebe, all sein Denken zuwendete, so treulos sein?

In diesem Conflicte einer Gemüthswallung zeigt der Dichter die Ironie, die weit entfernt ist damit komisch zu sein, sie steigert sich sogar zu einem Pathos, aber zu einem solchen, das uns die Freiheit läßt, der aufgeschlagenen Sympathie gegenüber uns objectiv naturforschend zu verhalten.

15.

Im Plautus-Molière'ſchen Luſtſpiele liegt der Accent nicht auf der Handlung, auf der Verwicklung, auf dem, was man im weiteſten Sinne Intrigue nennt. Der Erfindungsreichthum des Dichters zeigt ſich in der Ausgiebigkeit ſeiner pſychologiſchen Kraft, im Herausarbeiten ein und derſelben Lebensſtimmung bis zur Normalität.

Das Thema des Geizes iſt hier beſonders ergiebig. Es finden ſich, ohne aufzufallen, in dieſem Drama mehr Monologe als ſonſt thunlich erſcheint, weil der Affect des Geizes, wie ein egoiſtiſcher, ſo auch in ſeiner Aeußerung ein monologiſirender iſt. Der Dichter läßt ſeinen Helden ſich ſelbſt darüber ſchelten, daß er die Gewohnheit des mit ſich Alleinredens hat; er überwindet und beſeitigt damit nicht nur jeden Einwurf des Zuſchauers, er macht denſelben damit auch zu einer neuen Phaſe in der Auslegung des Charakters.

16.

Der Geiz iſt aber nicht nur eine einſame, er iſt auch eine calculirende, eine bewußt frevelnde, ſophiſtiſch ausgeklügelte Leidenſchaft. Hiermit erlöst er den Zuſchauer von jeder Sympathie für die Naturgebundenheit. Der Zuſchauer tritt auf den Standpunkt des Naturforſchers.

Wir ſind beſtändig vorherrſchend in Aufmerkſamkeit, und die Sympathie darf jene Grenzlinie nicht überſchreiten, wo uns die freie Betrachtung entgeht. Der Geizige, der kein Mitleid hat, kann kein Mitleid empfangen. Unſer Intereſſe bleibt das für die Charakteriſtik, wir ſind immer in der Lage, uns nicht mit

hineingeriſſen zu ſehen in den die Hauptperſon beherrſchenden Affect. Wir erkennen ihr, nach den gegebenen individuellen Bedingungen, die Folgerichtigkeit zu; aber wir fühlen uns ſtändig als Zuſchauer frei von der Beſonderheit der Gemüthsſtimmung und empfinden den freien Genuß pſychologiſcher Erkenntniß. Wir haben die Befriedigung, ein Phänomen durchſichtiger zu erkennen, eine Thatſache der Experimentalpſychologie nach ihren immanenten Geſetzen klar und exact ſich vollziehen zu ſehen.

17.

Der Dramatiker kann die Geneſis des Affectes übergehen. Wir haben den Affect vor uns und nicht die Affectirung. Hat der Dichter die Kraft, uns die Erſcheinung glauben zu machen, ſo liegt deren Entſtehung außerhalb ſeines Pflichtenkreiſes. Das Gewordene ſteht vor uns, und ſobald wir in deſſen Bannkreis getreten, thut ſich die Entfaltung vor uns auf.

Wie iſt Harpagon ſolch ein Geizhals geworden?

Das iſt eine Frage, die nicht mehr geſtellt werden darf, wenn der Vorhang aufgegangen iſt. —

Da iſt er, wir ſehen ihn, wir hören ihn!

Der Dramatiker hat den Vortheil des Sprüchworts: „Was das Auge ſieht, glaubt das Herz.“ Aber ſehen machen muß er das Auge, lebendig, wahrhaftig ſehen machen, damit das Herz glaube.

Harpagon iſt geizig, wir ſehen's und glauben's und haben nicht weiter nach der Entſtehung dieſer Charakterbeſonderheit zu fragen. Zu der Erſcheinung des Geizigen tritt dann ſofort die Anſchauung der mithandelnden

Perſonen auf der Bühne, und dieſe Anſchauung geht auf uns über und befeſtigt ſich in den wahrgenommenen Thatſachen.

18.

Leſſing gibt uns im Nathan dem Weiſen inmitten des Drama's die altenmäßige Geneſis von der Charakterbeſonderheit ſeines Helden. Dies erhöht nun unſere Ueberzeugung, die wir aus der Wahrnehmung ſeiner Handlungsweiſen bereits gewonnen haben, und die Grundlegung verſtärkt und beſtätigt unſer Wohlgefühl bei deſſen Betrachtnahme. Zugleich mag es als nothwendig erſcheinen, daß der Held als Weiſer, indem er uns menſchlich nahe und nicht als übermenſchlich bewältigender Heros erſcheinen ſoll, in ſeinem geſchichtlichen Urgrunde uns ſich bethätige. Welche Thatſachen dagegen ließen ſich erfinden, um die Geneſis des Geizes in Harpagon zu erklären? Wären dieſe Erklärungsgründe folgerichtig einleuchtend, ſo wäre mit der Erkenntniß derſelben der Abſcheu vor dem Charakter, oder vielmehr die Freiheit ihm gegenüber, und damit die Schadenfreude aufgehoben. Der Affect erſcheine in ſeiner Naturberechtigung. Nun aber ſehen wir den Geizigen vor uns wirthſchaften, und ſind durch unſer Nichtwiſſen in der Freiheit und in dem Rechte, uns an ihm zu erluſtigen. Oder vielmehr wir wiſſen nur ſoviel: Der Freiherr von Harpagon iſt ein reicher Erbe und iſt ein Geizhals; das genügt. Wäre er etwa ein armer Teufel, der ſich aus Noth und Elend emporgearbeitet, und im Streben nach Beſitz und in der alten Gewohnheit der Entbehrung zum Geizhalſe geworden, ſo fehlte

die freie Stimmung. Der freiherrliche Erbe iſt geizig; das iſt genug.

19.

Die Teleologie iſt glücklich aus der Naturbetrachtung entfernt worden, in der Kunſtbetrachtung iſt ſie noch vielfach in Geltung. Man bürdet dem Sonnenwagen Apollo's, der nur die Schönheit, die ebenmäßige Ausgliederung des Lebens zu tragen hat, allerlei fremde Fracht auf.

Eine Dichtung kann in ihren Ergebniſſen die ſittliche Wirkung herbeiführen, aber ſie muß es nicht nothwendig. Es handelt ſich in der Kunſt nur darum, die gegebenen Erſcheinungen und Thatſachen in der Natur des Geiſtes voll zu articuliren und zu demjenigen Ausdrucke zu bringen, den die Wirklichkeit beſchränkt. Das iſt die Idealität der Kunſt, und bildet und hält in ihr ein zweites ewiges Leben. Auseinanderlegung und Erkenntniß der in ſich gehaltenen Erſcheinungswelt iſt volles Ergebniß genug. Eine Läuterung in den handelnden Perſonen oder in der Empfindung des Zuſchauers, die ſich in einem formulirten Satze ausprägen läßt, iſt mehr äußerliches, nebenſächliches Ergebniß. Und ſelbſt, wenn der Dichter dieſe beabſichtigt, ſo wird, wenn er nur ein echter Dichter iſt, das Ergebniß ein viel weiteres ſein, als er im Auge hatte.

Im Plautus-Molière'ſchen Luſtſpiele ſehen wir dem Spiele der Entladung zu. Der Geizige wie der Miſanthrop wird nicht bekehrt, er kehrt nur den ganzen Inhalt ſeines Affectes heraus.

Goldſmith.

Der Pfarrer von Wakefield.[1]

Es war in Straßburg, nun bald vor hundert Jahren, da ſaß der Student Wolfgang Goethe bei dem nur fünf Jahre älteren Herder, damals Prinzenerzieher und eben von einer Augenkrankheit geheilt. Herder, der die Stimmen der Völker verſtand und dem Jüngling den Geiſt der hebräiſchen Poeſie, ſowie aller Volkspoeſie, und Homer, Oſſian, Shakeſpeare erſchloß, las auch die von ihm verfaßte Ueberſetzung des vor einigen Jahren erſchienenen „Landpriesters von Wakefield“ vor.

Herder war ärgerlich, daß der junge Freund das Kunſtwerk nicht als ſolches, ſondern wie ein Naturerzeugniß auf ſich wirken ließ.

In ſeiner großen Centraldichtung, in der Geſchichte ſeines Lebens, legt Goethe den Charakter des Goldſmith'ſchen Werkes nach den von ihm berührten Seiten maßgebend und erſchöpfend dar. Er ſchließt mit den Worten: „Keineswegs aber hätte ich erwartet, aus dieſer fingirten Welt in eine ähnliche wirkliche verſetzt zu werden.“ Er tritt aus dem Kreiſe des Pfarrers

[1] Vortrag, gehalten am 25. Februar 1865 in der Sing-Akademie zu Berlin.

von Wakefield in das Pfarrhaus zu Sesenheim und liebt Friederike Brion.

Dichtung und Wahrheit floſſen in einander.

Der Geiſt der bibliſchen und claſſiſchen Poeſie, der zeitgenöſſiſchen franzöſiſchen und engliſchen ſchwebte über dem Aufgange der neuen deutſchen Poeſie, auf deutſchem Boden unter fremder Herrſchaft, zu Straßburg auf der Schanz.

Seitdem Goethe den Pfarrer von Wakefield kennen lernte, iſt das Buch in den Rang eines römiſchen oder griechiſchen übergegangen; man lernt die fremde Sprache an deſſen gediegener und einfacher Diction und überſieht dadurch oft den Bau und die Ornamentik des Ganzen, das doch die ſeltene Eigenſchaft hat, den auf keinerlei Vorausſetzung der Bildung Stehenden wie den mit dem Erbe des Wiſſens Erfüllten anzuziehen und zu ergreifen.

Stellen wir uns die Frage: Worin beſteht die Haltbarkeit dieſes Werkes, daß es heute ſo friſchfarbig wie zur Zeit ſeines Erſcheinens im März 1766, und trotz ſeines durch und durch national-engliſchen Charakters doch in fremden Völkern ſo wirkungsſicher? Worin liegt es, daß, mit dieſem Buche ausgerüſtet, ein Gefangener nicht einſam wäre, ein Ausgewanderter im Urwalde in der Raſt ſeiner Blockhütte eine gute Geſellſchaft hätte? Iſt es der Inhalt, iſt es die Formgebung, die ſolches zu leiſten vermag? Jedes Kunſtwerk kann ſtofflich doch nur einen Ausſchnitt aus univerſellem Lebenskreiſe geben und ihn in ſich abſchließen? Jede Form iſt doch dem Verwittern und dem allmälichen Veralten ausgeſetzt?

Der Roman Oliver Goldſmith's beginnt mit den Worten: „Ich war ſtets der Meinung, daß ein braver Mann, der ſich verheirathet und eine zahlreiche Familie gründet, nützlicher iſt, als einer, der ſich nicht verheirathet und blos von Bevölkerung ſpricht.“

In dieſem erſten Satze iſt Grundton, Rhythmus und Melodie des Ganzen gegeben, die Züge der Hörer ſpannen ſich und ein heiteres Lächeln, wie nach einer traulichen Begrüßung, wird auf dem Antlitze der Leſer ſchweben, die nach uns kommen, wie jetzt auf unſeren.

Der Dichter wählt, oder vielmehr es ergiebt ſich ihm aus dem Gehalte die Geſtalt der Dichtung naturnothwendig; ſo hier die fingirte Selbſtbiographie. In ihr erzählt ſich Vergangenes, wo die heiße Leidenſchaft des Momentes bereits abgekühlt iſt, die Centralgeſtalt aber iſt gegenwärtiges Leben und verſammelt unſere Theilnahme in ſich; wir ſehen den aus Stürmen Befreiten vor uns, und die Weltanſchauung, die er aus abſtracter und allgemeiner Betrachtung bereits eingenommen, erhärtet und erprobt ſich vor uns in der Wiedergabe concreter Erfahrungen; Alles, was geſchieht, iſt von ſubjectiver Betrachtnahme begleitet, aber dieſe erweiſt ſich als objectiv geltende Norm. Der Erzähler als Held iſt auch Chorus und Bote zugleich.

Um den ethiſchen Grund und das künſtleriſche Gefüge dieſes Werkes klar zu legen, wird es nicht undienlich ſein, das Schema deſſelben in nackten Linien loszulöſen.

Die Erzählung beginnt, als die Tochter Olivia 18 Jahre alt iſt. Der Pfarrer, Doctor Karl Primroſe,

hat ſechs Kinder, vier Söhne und zwei Töchter. Die Familie iſt edel, leichtgläubig, harmlos, unerfahren. Die Kinder haben große allgemeine Grundſätze erhalten, aber ſie beſitzen ſie faſt ebenſo wie ein Jedes ſeine goldene Guinee; ſie ſollen nicht in Scheidemünze umgewechſelt werden. Der Vater ſtolz auf ſeine Abhandlung über Monogamie. Die Gattin Debora rühmt ſich, ſehr praktiſch und wirthſchaftlich zu ſein. Der älteſte Sohn Georg ſieht am Tage vor ſeiner Hochzeit dieſe zu nichte gemacht durch einen Streit der Schwiegerväter über Monogamie und durch den Verluſt des Vermögens. Er zieht aus, ſein Glück zu ſuchen; der Vater giebt ihm fünf Guineen, dazu ſeinen Segen und zwei Zeilen, die eine Million werth ſind, nämlich den Spruch König Davids: „Bin jung geweſen und alt geworden und habe nicht geſehen, daß ein Gerechter verlaſſen war und ſeine Kinder um Brod darbten.“

Die Familie wandert aus nach einer neuen Pfarrei mit Feldpachtung. Unterwegs Großmuth in Bezahlung der Wirthsſchulden für Burchell, der einmal leiſe ſeine Maske lüftet. Er wird Hausfreund. Leben im Dorfe, voll Friedensſeligkeit. Junker Thornhill tritt auf, ihm voraus ein gejagter Hirſch. Die Damen der Halbwelt kommen, die Wahrſagerin, Sohn Moſes verkauft das eine Pferd für zwölf Dutzend grüne Brillen, Vater Primroſe verkauft das zweite Pferd, wird von Jenkinſon betrogen. Der Hausfreund wird verſtoßen. Olivia ſoll den Strebmann heirathen, ſie entflieht. Die Bibel unter dem Arm, den Wanderſtab in der Hand, ſucht der Vater ſein Kind; unterwegs krank; Begegnung mit

den Schauſpielern, darunter Georg; dieſer erzählt ſeine Abenteuer; Junker Thornhill macht ihn zum Officier, der nach Oſtindien gehen ſoll. Heimkehr, Finden und Auslöſen der verlaſſenen Olivia; bei der Heimkunft Brand des Hauſes; Primroſe im Schuldgefängniß; Gefangenenverbeſſerung; Brief an den Oheim, Sophie geraubt, Olivia todtgeglaubt, Georg kommt, im Duell verwundet; Sophie gerettet, Burchell demaskirt ſich als Friedensrichter und Baronet William Thornhill. Der Junker Thornhill und ſeine Braut kommen, der Baronet heirathet Sophie, Georg die ihm früher Verſagte, Olivia lebt und iſt rechtmäßig getraut mit ihrem Entführer. Primroſe erhält ſein verloren geglaubtes Vermögen wieder. — Dies das Schema des Romans.

Compoſitionell ſpringt, wie Goethe ſagt, die Verbindung des ganz Natürlichen mit dem Sonderbaren und Seltſamen leicht in die Augen. Da iſt die Verkleidung des Iffland'ſchen Theater-Onkels, der immer Vorſehung und Vergeltung ſpielen muß; da ſind Entführungen, heimliche Trauungen, beſonders aber im Schluſſe werden die zerſtreuten Perſönlichkeiten mit Gewaltſamkeit zu einer melodramatiſchen Gruppe zuſammengedrängt. Auch Stilfehler laſſen ſich leicht finden, ſo beiſpielsweiſe die Rede beim Wiederſehen der todtgeglaubten Olivia, in einer Situation, in der gar nicht mehr geſprochen werden kann.

Goldſmith ſagt ſelbſt in ſeiner Vorrede: „Dieſes Buch hat gewiß hunderterlei Fehler, und es ließe ſich durch Hunderterlei beweiſen, daß dieſe Fehler Schönheiten ſind; doch das wäre unnütz.“ Er bekennt

damit, daß der Autor ſelber immer am beſten weiß, wo er mit Flickſteinen gemauert hat. Aber er ſetzt auch gleich richtig hinzu, daß alles theoretiſche Beweiſen und Nachhelfen nichts nützt; was nicht für ſich ſelbſt einſteht, dem wird durch theoretiſche Stützen nicht aufgeholfen, und man kann die Fehler eigener Arbeit wohl erkennen, ohne das Vermögen, ſie zu tilgen; denn Erkenntniß und That ſind namentlich im künſtleriſchen Schaffen vielfach getrennte Facultäten. Der Dichter läßt aber Burchell (Cap. 15) ſagen, daß der Werth eines Buches nicht in ſeiner Fehlerloſigkeit, ſondern in der Größe ſeiner Schönheiten liegt.

Goldſmith giebt ſelbſt an, worin die Eigenthümlichkeit ſeines Thema's beſteht, indem er ſagt: „Der Held dieſer Geſchichte vereinigt in ſich die drei größten Lebens-Charaktere: er iſt Geiſtlicher, Landwirth und Familienvater.“ Als Geiſtlicher hat er ſomit einen unmittelbaren Beruf zu den allgemeinen Aufgaben des Menſchengeiſtes, als Landwirth zum Natur- und Erwerbsleben, und ſchließlich als Familienvater zur Urform des Menſchenthums, in der ſich Geiſtesleben und Naturleben eint zur Familie; und weil dieſe drei Richtungen, wie wir es heute nennen würden, typiſche ſind, bleiben ſie trotz ihrer hiſtoriſchen und nationalen Phyſiognomie, wie ſie der Dichter darſtellt, in dauernder Wirkſamkeit und Anſprache.

Der Landgeiſtliche ſteht im Contingent der dichteriſchen Figuren. Schon Fielding hatte in Joſeph Andrews ſeinen Pfarrer Adam anmuthend eingefügt. Goldſmith macht dieſe Figur zum Mittelpunkte und zu einem Typus.

Nächſt dem Landpfarrer iſt der Förſter eine faſt eben ſo ergiebige Erſcheinung poetiſcher Subſtanz; ſein durchdrungenes Naturleben wiegt die Reflexion auf, aber wie belebendes Wort und tödtliche Waffe, ſo ſcheiden ſich die Sphären von Pfarrer und Förſter. Im Leben des Förſters Gewaltſamkeit, in dem des Pfarrers Duldſamkeit, dort Blitz und Knall, hier milde Sänftigung. Der Förſter iſt dramatiſcher, der Pfarrer epiſcher. Pfarrer und Förſter haben ſofort ein ſtetiges, kenntliches Coſtüm, auch pſychologiſch; der Dichter hat wenig dazu zu thun, deßhalb werden ſie auch leicht zu Schablonen. Wer fortan einen Landpfarrer ſchildert, muß ihn am Pfarrer von Wakefield meſſen laſſen, denn dieſer ſteht als Norm in der Seele jedes Leſers.

Es geſchieht oft, daß bei einer Erzählung, namentlich wenn der Zeitraum des Verlaufs ein nicht ſtreng begrenzter, im Fortſchritt der Handlung immer neue Perſonen herzugebracht werden. Es bedarf dann der Zurechtſetzung und Erläuterung, und es iſt faſt, wie wenn man auf brennendes Feuer immer neues Holz, und zwar grünes hinzuträgt, das lange raucht. Es iſt Aufgabe des Erzählers, aus dem Anfangs Aufgeſchichteten die Flamme aufgeben und immer höher ſteigen zu machen; ja, der Sturmwind, der ſie zu verlöſchen droht, entflammt ſie um ſo mehr.

Nach einer alten Sage durften die Prieſter, wenn ſie ein Opferfeuer auf dem Altar entzündeten, nur das Anfangs aufgeſchichtete Holz verbrennen, nicht neues hinzulegen, nachdem die Flamme lichterlob aufgeſchlagen. Es liegt darin auch ein äſthetiſches Geſetz. Oliver

Goldsmith hat es bewahrt. In der Exposition sind sofort alle Hauptpersonen gegenwärtig.

Sehen wir nun zunächst zurück vom Werke auf den Autor.

Die Quelle dieser Dichtung ist, im höchsten Sinne genommen, das Heimweh, oder auch, wenn solches Wort gestattet ist, das phantastisch ausgebildete Heimwohl.

Oliver Goldsmith, aus einer Pfarrerfamilie stammend, hat ein vagabundarisches Leben geführt; unansehnlicher Gestalt, blatternarbig, will er immer ein eleganter Mann sein. Dabei ist er bis zur Fahrlässigkeit mildthätig; er verschenkt als Student seine Bettdecke, schneidet sein Unterbett auf und steckt sich zur Erwärmung in die Federn. Das ist Gutherzigkeit und Vorbildlichkeit des Humors zugleich, denn der Humor löst das feste Schutzgebende auf und steckt sich in die dem Vogel ausgerupften Federn.

Oliver studirt Theologie, kommt in scharlachrothen Hosen zum Examen, fällt durch, studirt Medicin, durchwandert den Continent und verschafft sich durch sein Flotenspiel Nachtquartier und ist und bleibt dann in der Heimstätte voll flotter Burschikosität, denn der Humor macht flott aus allen Nothen; er wird „ein Kind des Publicums," wie er den Schriftsteller nennt, zunächst aber ein auf Stücklohn Arbeitender bei einem Buchhändler. Er hat im Bedürfnisse des Tages eine Geschichte Englands, eine Naturgeschichte ꝛc., er hat anonyme Zeitungsartikel geschrieben, er selbst aber mußte sich in seinem innersten Wesen verfremdet erscheinen.

Nun kam er zu ſich ſelbſt, nun kam er in die innerſte Heimath. — Die Sehnſucht weckte den Dichter. Die Erinnerung ſchlägt das Kinderauge auf und die Wangen glühen im Jugendroth; aber die Erinnerung wird in der Seele des Dichters zur freien Geſtaltung der Phantaſie. Die fortgeſchrittene, gegenwärtige Empfindung und Betrachtnahme verwandelt und bildet die einſtige unmittelbare Wahrnehmung. Leben und Dichten verſchmelzen ſich in der künſtleriſchen Geſtaltung. Die Erinnerung giebt den feſten phyſiognomiſchen Halt, die Phantaſie die freimodelnde, ergänzende Geſtaltung, ſo daß, was der Dichter äußerlich geſehen und was er innerlich wahrgenommen, zu einem neuen Bilde wird, das in der Seele des Leſers haftet. Das iſt „der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.“

Indem der Dichter das in der eignen Vergangenheit Abgeſchloſſene neu erweckt und belebt, vollzieht ſich in ihm zugleich perſönlich das große Geſetz der National- und Volksdichtung Ein mythiſch bereiteter, im Dämmer der Sage ſtehender rudimentärer Stoff fügt ſich der freien künſtleriſchen Organiſation. Hier hat ſich nun im eignen Leben ein mythiſch bereiteter Stoff geſetzt im goldenen Zeitalter der Kindheit, und er wird nun aus der Machtvollkommenheit der Poeſie neu gebildet.

In dem Mangel an Selbſtführung, an aller Methode für das Leben, in Verwahrloſung und weicher Großmuthigkeit, die ihn immer aus Noth in Noth ſtürzt, macht ihn doch ſeine gute Laune immer wieder flott; er holt ſich Kinder aus der Nachbarſchaft und läßt ſie zur Flöte tanzen — da ſteigt dem 35jährigen Manne

das Bild ſeines vor 23 Jahren verſtorbenen Vaters und ſeines eigenen Kindeslebens auf; er gräbt die verſchüttete claſſiſche Vorzeit des Individuums, die Kindererinnerung auf und beißt ſie leuchtend ſtehen im Lichte des heutigen Tages: er ſchafft das Werk, durch das ein beruhigend milder Flötenton klingt, und noch heute erhält der Dichter dafür Herberge in der Herzkammer eines jeden Lesers.

Mitten im lärmvollen London ſchildert er die ländliche Ruhe und Stille, darauf der Morgenthau ruht und drein die Amſel im Thale ſingt; er, der Junggeſelle, der Miethwohner und Wirthshausmensch, feſſelt durch reine Schilderung des Familienlebens und ſtetig angeſeſſener Häuslichkeit. Er ſchildert einen Geiſtlichen, kehrt aber nie das eigentlich Dogmatiſche bei ihm hervor, das religiöſe Gefühl iſt Charakter geworden, nicht Dogma; ſein Doctor Primroſe trägt auch nicht die ſchwarze Kleidung, er macht das Lebensexamen in den bunten Farben der Welt und fällt nicht durch.

Die Fahrten des Sohnes Georg ſind faſt buchſtäblich die des Autors, wie auch deſſen beide Schweſtern heimlich verheirathet waren, die eine an einen vornehmen Mann. Die ganze Dichtung iſt eine Transpoſition, die ſo viel von Wirklichkeit hat, um lebenskenntlich, und ſo viel vom freien Schalten der Phantaſie, um in ſich harmoniſirt und für fremde Zeiten und Völker eingänglich zu ſein. Die kleinen Züge ſind die Hauptſache, der Dichter hat Freude an den kleinen Zügen, und dieſe Freude geht auf den Leſer über, und es iſt von Bedeutung, daß ſich in allen kleinen

Zügen der Geiſt zeigt; denn in dem Werke, das die Bewährung der allgemeinen Idee dargeben ſoll, giebt es keine andere, als die Bewährung am Detail. Die äſthetiſche Ausführung iſt daher zugleich auch eine ethiſche Beweisführung, das Behagen am Schönen zugleich ein Behagen am Sittlichen.

Zwei Menſchen, die dieſes Buch jeder für ſich mit ganzer Hingebung geleſen, haben ein Stück Kindheit mit einander verlebt, und dazu noch ein Stück Kindheit auf dem Lande; ſie können einander Erinnerungen erwecken. Weißt du noch, wie anheimelnd es da und wie luſtig es dort war? Wie es bei der Heuernte ſo ſchön war, als die Amſeln von den Bäumen einander zuſangen? Sie ſingen nun ein Jahrhundert lang. Und wie luſtig war es damals, als der Pfarrer die am Feuer ſiedenden Schönheitswaſſer ſeiner Tochter wie zufällig verſchüttete? Und welche Augen die Frau Pfarrerin machte, wenn ſie über dem Kamine ihre ſchön geſchriebene Grabſchrift als Mahnung zur Ruhe erblickte?

Das Buch hat das Beſondere, daß einzelne Züge daraus Jedem unvergeßlich bleiben, die ganze Geſchichte aber nur Wenigen in Erinnerung ſteht; aber wie der eigene Großvater oder wie ein gänzlich wohlwollender Oheim ſteht immer die Centralfigur Primroſe's vor uns. Seit einem Jahrhundert iſt er nun der perſönliche Bekannte eines jeden Leſers, die Buchgeſtalt iſt aus den Lettern herausgetreten ins Leben, und was in der Wirklichkeit thatſächlich und im dichteriſchen Empfinden Wahrheit und Folgerichtigkeit, hat ſich in Eins verſchmolzen. Wir ſehen hier die Grundzelle eines

dichteriſchen Organismus: das Erlebte, das Gegebene und das ſich frei Fortbildende, in dem ſich Zelle an Zelle aufbaut zu einem in ſich beſtehenden Daſein. —

Das große Thema vom Schickſal der Eltern durch die Kinder iſt ein durchaus modernes Element der Poeſie und die fingirte Selbſtbiographie eine durchaus moderne dichteriſche Form.

Ein Vater erzählt hier das Schickſal ſeiner Kinder und wie das ſein eigenes wird; es iſt abgetrenntes und doch zugehöriges, integrirendes Leben, ſelbſtändig geworden und doch in ihm concentrirt.[1] Der exacten Definition Hegels, daß die Familie die vervielfältigte Perſönlichkeit, iſt hier die belebte Schaubarkeit gegeben. Die einzelnen Fähigkeiten, Neigungen, Triebe, Auffaſſungen des Vaters und der Mutter treten da als ſelbſtändige Individualitäten heraus. Was hier und dort nur Fähigkeit und Möglichkeit war, wird durch neue Lebensfügungen zur Wirklichkeit.

Die Thatſachen und ihre Vortragsweiſe gewinnen einen eigenthümlichen, gedämpften Ton, hinweggehoben vom Lärm der unmittelbaren Bewegung. Der Erzähler

[1] Es wäre wol einer beſonderen Unterſuchung werth, den Vergleich durchzuführen, wie die antiken dichteriſchen Stoffe ſich vielfach darin bewegen, daß die Kinder von Schuld und Erbe der Eltern und Vorfahren zu leiden und zu ſühnen haben. Die moderne Welt hat den Conflict anders gewendet. Dem antiken Schickſale gegenüber, wo ein Erbe auf ſich zu nehmen iſt, ſteht hier das frei ſich Ausleben der Kinder; die Art wie ſie ihr Schickſal bilden, wird zum Schickſal der Eltern. — Schiller hat, wie ich eben andeutete, den Conflict zwiſchen Vater und Sohn mehrfach variirt.

hat keine Schwankungen, keine Wandlungen, er entwickelt ſich nicht mehr für ſich, er iſt fertig, er erlebt fremdes Leben, das aber im feinſten Sinne ſein eigenes. Der Vater fühlt Leid und Schuld der Kinder doppelt, für ſich und für ſie; er iſt die Centralfigur, mit den nicht allegoriſch ſondern real ihm zugehörigen Attributen.

Ein edler und heiterer Vater erzählt. Seine Geſtalt tritt ſtets und allſeitig plaſtiſch heraus, wir hören ihn mit ſeiner ſanften Stimme, und Alles, was er erlebt und beſpricht, dient nur dazu, ſein mildes Naturell immer phyſiognomiſcher und treuer ins Herz zu ſchließen. Wir leben ihn, wir lieben ihn.

Ein Vater erzählt. Der Leſer ſteht ihm gegenüber wie ein Kind, wir ſehen die Welt mit ſeinem milden Auge, und jeder Athemzug von ihm iſt Liebe und Güte, er iſt das glaubhafte Ideal eines in Wahrheit Alles verſöhnenden Humanen; er kennt ſeine Schwächen, bekennt ſie, und ſie werden zu neuen Liebenswürdigkeiten.

Die Engländer haben den ſogenannten Ich-Roman ſehr cultivirt. Iſt es eine Ausprägung jenes inſulariſchen Charakters, in dem jeder Engländer wieder als Einzelner für ſich, wie eine Inſel, erſcheint, mit dem ſcharf ausgeprägten individuellen Weſen, trotz aller nationalen Gebundenheit?

In der Regel wird der biographiſche Roman zum genetiſchen. Goldſmith weicht davon ab und macht uns nicht mit der Entwicklungsgeſchichte ſeines Helden bekannt. Woher ſtammt Primroſe? Wie iſt er ſo geworden? Das liegt außerhalb ſeines Rahmens. Er beginnt mit der abgeſchloſſenen Bildung ſeines Helden,

und eben damit iſt er allein geeignet, der Held einer Familiengeſchichte zu ſein.

Denken wir uns, die Jugendgeſchichte Primroſe's wäre hinzugefügt — das Intereſſe wäre getheilt; außerdem wäre dann ein Hereintragen von Verwandten Primroſe's unmittelbar nothwendig. Der Dichter faßt aber ſeinen Helden an ſich, abgelöst von allem Vorleben, er iſt Haupt einer Familie und, ſo allein auf ſich geſtellt, erſt geeignet, die Bewährung ſeiner ethiſchen Weltbetrachtung darzugeben.

Die Behandlung des Ich-Romans — wie ich kurzweg die fingirte Selbſtbiographie nennen möchte — hat ihre beſondere Schwierigkeit darin, daß leicht alle Nebenfiguren anſchaulicher und plaſtiſcher heraustreten, als die Mittelfigur ſelbſt, wie ja auch dieſe nie als Erſcheinung geſchildert werden kann, weder in der Ruhe, noch in den Beſonderheiten des Affects. Um ſo mehr iſt es daher künſtleriſch bedeutungsvoll, wenn gerade das erzählende Ich am lebendigſten heraustritt.

Eine neue Schwierigkeit ſchließt ſodann noch die Darſtellung des naiven Lebens in ſich, wenn der naive Charakter ſelbſt der vortragende iſt. Mit der fortgeſetzten Darlegung der Wahrnehmungen hörte die Naivität auf. Goldſmith hat daher ein glückliches Doppelſpiel von Naivität und Bewußtſein, indem er einen harmloſen Gelehrten, und noch mehr, einen zur Belehrung der Welt berufenen, in Studien erwachſenen, und doch dabei naiv verbliebenen Landgeiſtlichen zum Helden hat. Er hat damit ein Inſtrument von der umfaſſendſten Tonicala.

Und wunderbar! Wir Deutſchen kennen für die Geſtalt des Doctor Primroſe eine zeitgenöſſiſche Erſcheinung einſetzen, von der der Dichter keine Ahnung hatte. Es bedarf nur weniger Veränderung der Züge, ein gewiſſes Abthun der zaghaften deutſchen Magiſternatur, und ein freies Verſetzen in einen ſelbſtgegründeten Hausſtand, und die Geſtalt Chriſtian Gellerts zeigt die brüderliche Aehnlichkeit mit Doctor Primroſe.

Es iſt ein wunderbarer Zuſammenhang in den Wandlungen und Bildungen des Menſchenlebens. In Leipzig lebt ein Mann, der in weſentlichen Zügen dem Dichter in London für ſein nach dem eignen Leben geformtes Product hätte Modell ſitzen können. Gellert ſtarb zwei Jahre nach Erſcheinen des Pfarrer von Wakefield. Wie mußte es ihm ſein, wenn er das Buch las? . . . . .

Goldſmith beginnt mit Ich. Denken wir uns die veränderte Form, daß in der dritten Perſon erzählt würde, ſo veränderte ſich nicht nur die ganze Dichtung, ſie würde auch an ſich fraglich. Wir müßten die Perſönlichkeiten, die mithandeln, in ihren Motiven und pſychologiſchen Grundlagen näher erkennen; ihre Umwandlungen bedürften einer Vertiefung, und die Unzuträglichkeiten und Gewaltſamkeiten würden noch ſchärfer hervortreten; ja, gewiſſe Situationen und Charaktere vielleicht unmöglich machen. Nun aber geht ein großer Theil der Handlung hinter der Scene vor, dem Leſer rückt ſich nur nahe, was ſich der erzählenden Perſon nahe rückt, und für jenen Nachtheil, den der Ich-Roman mit ſich bringt — daß der Leſer nicht klüger

ist, als die handelnde Person, das heißt nicht mehr weiß, als sie — tritt der Vortheil der ausschließlich accentuirten Sympathie ein. Indem der Dichter sofort auf der ersten Seite bei der ersten Vorstellung seines Helden uns in Sympathie mit ihm versetzt — und dies ist Goldsmith wunderbar gelungen — geben wir, wie das Sprüchwort sagt, mit ihm durch Dick und Dünn, und nicht sowohl, *was* er erlebt und uns spannt, sondern *weil* er's erlebt und *wie* er's erlebt, führt unsere Seele mit: das Spannungs-Interesse, die Neugier nach dem Stofflichen, tritt zurück und die Sympathie allein wirkt. — Dadurch, daß sich Alles in der Wirkung auf eine einzelne Persönlichkeit darstellt, gewinnt die oft zersplitterte Handlung eine geschlossene Einheit. Alles ist uns wichtig und bedeutsam, weil es der Held erlebt, den wir lieben, nicht weil das Erlebniß an sich wichtig und bedeutsam; jedes einzelne Ereigniß hat in sich eine Peripetie und die Versöhnung begleitet uns immer durch das Werk, tritt nicht erst mit dem Schlusse ein; wir sind immer mit dem Helden, nie mit den andern Gestalten allein, und es ist eben so wichtig, was der Held *denkt*, als was er *erlebt*; das Ereigniß wird erst durch den Hintergrund der Empfindungen, auf dem es sich aufsetzt, zu einem *Erlebniß*, und durch das begleitende Denken zu einer *Erfahrung*; das *äußere* Abenteuer wird zu einem *innerlichen*.

Wir Deutschen sind in der Handhabung des Ich-Romans noch zaghaft. Haben wir ja eine Bezeichnung für Ich, die kein Volk außer uns hat und

verſtehen kann; wir ſagen in eben ſo beſcheidener als erlogener Weiſe ſtatt Ich: Meine Wenigkeit. Beiläufig bemerkt, hätte Jean Paul einen guten Theil ſeiner Romane im Namen eines fingirten Ich erzählt, es hätte ihn nicht nur zu ſtraffierer, individueller Charakteriſtik und Phyſiognomik gebracht, ſondern auch die capricieſen Abſprünge wären, ſtatt zu ermüden, noch heute anmuthender, denn das Abſchweifende, Epiſodiſche und vorwiegend Subjective würde nicht jede künſtleriſche Umrahmung ſprengen.

Der eigentliche Grund der Goldſmith'ſchen Erzählung iſt der Abenteuer-Roman. Das iſt die alte Straße des Ulyſſes, die wir geführt werden, der Held geht wörtlich genommen durch Waſſer und Feuer, durch Krankheit und Noth, durch die Betrachtungen der Malerei, der Sculptur, Muſik, Criminaliſtik, Corruption und Naivität; ein ganzes Zeitleben in ſeinen Ausſtrahlungen iſt aufgenommen, und er iſt kein Held der That, mit überraſchender Fülle von Rettungen aus einem Vorrathe von Energieen; ſeine Energieen ſind nur ideelle, er iſt ein Held des ſittlichen Bewußtſeins.

Die große Lehre des Buches heißt: Laß dich nicht verbittern und verhärten, und es wird dir wieder gut gehen nach allem Leid und allem Fehl. Der Glaube an die Menſchheit muß zur Erfahrung werden. Der Grundſatz: Laß dich nicht verbittern! iſt die geheimnißvoll überall vertheilte immanente und allmälig offenbar werdende Seele des Buches.

Ein Werk der Dichtung ganz ohne Tendenz, das heißt, ohne auch nur eine pſychologiſche Thatſache zu

klaren, leicht eine Arbeit wäre wie Kartenſpielen ohne Gewinnſatz; es fehlt die Luſt.

Vor Allem aber herrſcht hier der Humor, dieſe Heilkraft des Univerſums, in welcher Alles bedingt oder unwirklich ſich erweiſt, wenn man nur heiteren Muthes und leichten Blutes darauf losgeht; alles Schwernehmen der Dinge iſt beſeitigt. Der Humor iſt es, der befreiend wirkt; die Dinge des Lebens werden im Spiel aufgelöst, die Gegenſätze erweicht, die Schärfen geglättet, und alles individuelle Leid wird gelöst und erlöst. Der Humor hat die ſtaunenerregende Gelenkigkeit, die bis an die Grenze der Verrenkung geht. Der Humor hängt die Gradſchrift über dem behaglichen Kamine auf. Der Humor gleicht jenem Edeln, der betteln geht für die Armen; der Reiche ſchlägt ihn im Zorn. „Gut," ſagt er, „das iſt für mich" und die Hand ausſtreckend: „nun aber etwas für meine Armen." Der geſunde Humor macht nicht ſchlaff und verdroſſen, vielmehr bewirkt er ein ſtraffes Zuſammennehmen und prägt der Phyſiognomie der Empfindung das heitere Lächeln ein; unter der Dornenkrone nickt der Humor: es iſt nicht bös gemeint, er will nicht weh thun, es iſt nur die Natur des Dorns, daß er den weichen Stoff ſtechen muß, und jetzt nur, wie fein und zweckmäßig gebaut iſt ſolch ein ſcharfer Dorn. . .

„Im literariſch-künſtleriſchen Vortrag ſpreit und wuchert der Humor am liebſten in den Bindungen zwiſchen den Thatſachen; er verwandelt den Mörtel zwiſchen den Steinen zu Pflanzenboden, zu eigentlichem Humus und läßt da allerlei wildes Gewächs aufſchießen,

wodurch das planvolle in sich starre Menschenwerk wieder zum frei sprossenden Naturwachsthum verwandelt oder doch von ihm bekleidet und verdeckt wird.

Wenn wir einen Höhepunkt der Erkenntniß erstiegen, begegnet uns immer einer der besten Geister, die hier oben wohnen; so auch treffen wir hier wieder Goethe. Er faßt den Eindruck des Goldsmith'schen Buches für sich in die Worte zusammen: „Eigentlich fühlte ich mich in Uebereinstimmung mit jener ironischen Gesinnung, die sich über die Gegenstände, über Glück und Unglück, Gutes und Böses, Tod und Leben erhebt und so zum Besitz einer wahrhaft poetischen Welt gelangt." Was der Grundsatz: „Laß dich nicht verdrießen!" negativ ausdrückt, das hat hier Goethe, im Anhauche spinozistischen Geistes, positiv gefaßt; wenn er es jedoch als „ironische Gesinnung" bezeichnet, so hat sich der Sprachgebrauch derart geändert, daß das, was Goethe ironisch nennt, jetzt durchaus humoristisch genannt wird; Goethe spricht aber hier nur als Künstler, der „in den Besitz einer wahrhaft poetischen Welt kommt," die mit der unmittelbaren Wahrnehmung sofort in die künstlerische Fassung und Darstellung überleitet. Man kann es aber weiter fassen und die Versöhnung des Menschen in sich und die Harmonisirung der ganzen Welt darunter begreifen. Das ist die That des Humors, der dichterisch die einzelnen Erscheinungen und die Schicksale fest gestaltet faßt und wirken läßt, daneben aber philosophisch das Concrete auflöst; denn der Humor ist zu gleicher Zeit der Bürger zweier Welten, der Dichtung und der Philosophie zugleich, und in beiden

Heimathen iſt er ſteuerfrei; wenn ſich der Steuereinnehmer der Wirklichkeit an dem einen Orte zeigt, flugs iſt er auf dem andern, und kein Häſcher kann ihn haſchen.

Der Dichter, und zumal der doppelt geſchützte humoriſtiſche Dichter, hat ſeine Helden nicht abſolute Maximen kundgeben zu laſſen. Was im Helden und den Nebengeſtalten ſich als allgemeine Regel darbietet, iſt gefärbt und bedingt durch die Perſönlichkeit; je mehr aber ein Dichter es vermag, Denken und Empfinden ſeiner Geſtalten dem Abſoluten zu nähern, um ſo eindringlicher, dauernder und allgemeiner wird ſein Werk.

Der beſcheidene didaktiſche Charakter Goldſmiths zeigt ſich auch in den Betrachtungen. Er klingt die Reflexionen nur kurz an. Iſt ein Ereigniß in Reflexionen allſeitig ausgedeutet, ſo iſt es wie ein gekochtes Ei, aus dem kein Junges mehr kommt; die Neubildung des Lebens iſt abgetödtet und andererſeits jener Weg der Natur verlaſſen, in welchem die Naturerſcheinungen nicht mit Gebrauchsanweiſung verſehen, ſondern vielfältigem Gebrauche anheim gegeben ſind, daran ſich die Productivität der jeweiligen Erdbewohner ausleben kann. Hier ſind die eingefügten Betrachtungen, Reflexionen, Ausblicke, nicht willkürliche Einfügungen; ſie ſind nicht von außen angeklebt, ſind nicht überflüſſiger Ueberſchuß des Metalls, das der Autor zum Guß einer Figur in Bereitſchaft hatte; es handelt ſich nicht blos darum, was geſchieht, ſondern was ſich daraus ergiebt. Mit großem Geſchick ſetzt Goldſmith allgemeine Reflexionen bald Stimmung gebend an den Anfang, bald beſchwichtigend, wie zum Athemholen ermahnend, in

die Mitte. Mitten im Suchen nach Olivia ſagt er: „Der Menſch weiß ſelten, welches Mißgeſchick ſeine Geduld überſteigt, bis er es zu ertragen hat.“ Die Einfügungen, mit denen er den einzelnen Fall ins Allgemeine hebt, ſind ſtets äußerſt knapp; ſo, wenn er nach dem Verluſte des Vermögens die Familie nicht ſchnell zu tröſten ſucht, „denn,“ ſagt er, „voreiliger Troſt iſt nur Erinnerung an den Kummer.“ — Dieſe Einfügungen mit „denn,“ die ſo leicht zerſtreuen, erkälten, und den elektriſchen Strom unterbrechen, geben auch künſtleriſch genommen ein unruhiges Licht, ja, noch mehr, ſie zwingen das Auge, bald ſcharf in die Nähe, auf das Gegenſtändliche, bald geſpannt ins Weite und Allgemeine zu ſehen.

Die discrete Art, mit der aber Goldſmith von dieſen „Denn-Einfügungen“ Gebrauch macht, ſetzen ſie in einfach zugehörige Wirkſamkeit durch die erzählende Perſon.

Das eigentliche Agens der Poeſie, die Leidenſchaft, das unmittelbare Leben der Affecte iſt hier nicht, und doch Alles bewegt und bewegend.

Bei einem Buche, in dem alles Geſchehende Gegenwart iſt, verändert ſich oft das Tempo des Vortrages; wo die Ereigniſſe ſich drängen, Alles ſtürmiſcher, bebender wird, geht der Erzähler in das Präſens über und hat nur noch Raum für Naturlaute, die ſich nur knapp artikuliren laſſen. Bei der fingirten Biographie verändert ſich das Tempo nicht; Alles iſt Vergangenheit, die Unruhe des Moments iſt verſchwunden, es iſt zur Ruhe geſetztes Leben, wie der Erzähler ſich in der Rückbetrachtung zur Ruhe geſetzt hat; wir ſehen

ihn, ſo zu ſagen, im Lehnſtuhle vor uns, und ſeine eigene Ruhe giebt uns Ruhe. Es iſt kühle, nüchterne, leidenſchaftsloſe Faſſung, weil es eben eine vergangene Geſchichte iſt, die erzählt wird, keine im Präſens aufbrennende.

Es kehren in dieſer Geſchichte oft die gleichen Motive wieder, ſo das Auslöſen von Wirthshausſchulden; aber das ſtört nicht, es bedarf des Ueberraſchenden nicht, denn es handelt ſich nur darum, wie ſich der Charakter am Gewöhnlichen auslebt; auch die Natur wiederholt ſich und wird immer neu empfunden.

Es kommen immer wieder Geldverlegenheiten in dem Buche vor, und zuletzt gleicht ſich Weſentliches durch Geld und äußeren Beſitz aus. Es klingt romantiſch ſchön, wenn man ſagt: Geld und alles, was damit zuſammenhängt, bildet kein reines dichteriſches Motiv. Es ließe ſich darauf hinweiſen, daß in einer muſtergültigen deutſchen Dichtung ſich gar viel um Geld und äußeres Beſitzthum dreht, ich meine Leſſings Minna von Barnhelm, und es iſt nicht zu läugnen, daß die Großmüthigkeit dort übertrieben iſt, in der Heldin wie im Wachtmeiſter Juſt; aber Leſſing hat ſehr behutſam die Ehre als ein rein ideales Motiv ſtärker herausgearbeitet. Worin liegt es aber, daß Geld und Beſitzthum als ſo unbedingt proſaiſches und dichteriſch ungehöriges Motiv erſcheint? Es beruht wol darin, weil bei Löſung eines Conflictes durch Geld und Beſitzthum den handelnden und leidenden Perſonen etwas äußerlich zu Theil wird, während nur da die dichteriſche Abklärung ſich ergiebt, wenn die Perſonen aus ſich heraus etwas erringen. Man konnte ſagen:

Die Charaktere müſſen umgeprägt werden und ihren Metallgehalt erweiſen, und nun wird ihnen durch etwas äuſſerlich Geprägtes gehelfen; ſie ſind nicht geworden, ſondern ſie haben etwas bekommen, und das Geld wird ſo zum deus ex machina.

Richtig und nichtig zugleich ſind unſerem humoriſtiſchen Dichter die Dinge und Perſonen; er iſt aber weit entfernt von jener neuerlichen gönneriſchen Vornehmigkeit des Humors, wo der Autor dem Leſer immer heimlich winkt: Bitte, verwechſle mich ja nicht mit der beſchränkten Figur, die ich dir hier vorführe; ich ſpiele nur mit derſelben und laſſe den närriſchen Kauz zu unſerem beiderſeitigen Ergetzen eine Weile auf dem Seile tanzen.

Goldſmith behandelt ſeinen Helden mit ehrlicher Liebe, und dieſe geht auch auf den Leſer über; er verlacht und verſpottet ſeinen Helden oder auch ſich ſelbſt, aber nie weiter und nie in einem andern Tone als man einen Freund, deſſen Geſammtnatur man achtet und liebt, bei einzelnem Unſchick anfaßt.

Goldſmith weiß in Preisgebung ſeines Helden und in der Selbſtironie immer jene Grenzlinie inne zu halten, die eine gewiſſe Ehrenhaltung ja eine beſtimmte Ehrfurcht nicht außer Augen ſetzen läßt.

Die Vortragsweiſe ſeines Gedichtes iſt die humoriſtiſche, aber der Humor iſt hier nicht Form allein, er iſt Lebensprincip. Nach Inhalt und Ausdruck iſt hier eine Miſchung von Empfindſamkeit und Heiterkeit, von naiver Hingebung und Selbſtironie, die Simplicität des Ausdrucks immer voll Anmuth und

immer ohne Ziererei, die Tonfarbe durchweg eine helle; während der Held in Drangſalen ſteht, ſtellt er ſich durch den Humor immer wieder darüber, und der Dichter erzählt nicht nur humoriſtiſch, er iſt es.

Denken wir uns dieſe Geſchichte pathetiſch gefaßt, der Zuſammenfluß von Unglück und Bosheit wäre unerträglich; nun aber macht der Humor kugelfeſt, er hebt den Erzähler, der hier zugleich der Held iſt, aus der eigentlichen Schußlinie hinweg.

Der Humor wird leicht überladen, er hat überall etwas mitzunehmen. Goldſmith hält ſich in der naiven Einfachheit, nicht der Ereigniſſe — denn dieſe ſind ſeltſam und geſucht — ſondern in der Vortragsweiſe, und in den Schilderungen herrſcht die ſaubere, anheimelnde Ehrlichkeit der niederländiſchen Maler. Und es iſt gleich, ob der Sonnenreflex ein goldenes Geſchmeide oder einen kupfernen Keſſel überglänzt; es iſt ja daſſelbe heitere Sonnenlicht, in dem wir athmen und ſchauen.

Das große Problem von der Wiedergeburt des Menſchen iſt auch hier. Die Frage: ob ſich ein Menſch in Charakter und Richtung weſentlich ändern könne, oder ob wir uns ſo ausleben müſſen, wie wir einmal zur Welt gekommen und unter den Einflüſſen des Lebens zu einer beſtimmten Epoche geworden ſind — dieſe Frage ſtellt ſich in der epiſchen Poeſie, die das Modern-Individuelle zum Objekte hat, am ſchärfſten dar. Der Erziehungsroman im höheren Sinne nimmt dieſe Frage auf und führt, wie Wilhelm Meiſter, aus der Sphäre der Kunſt und der individuellen Bildung

in die ſociale Bindung. Der Liebesroman faßt die Epoche der Wiedergeburt, wo in der Liebe und ihren Conflicten mit elementariſchen und geſchichtlichen Mächten des ſocialen Lebens, alle Kräfte des Naturells in Fluß und Guß kommen. Die Familiengeſchichte Goldſmiths faßt nicht die Wandlung und Wiedergeburt, ſondern die Bewährung des geſchloſſenen Naturells als Kernpunkt. Primroſe iſt dabei auch geſchichtlich ein voller Repräſentant jener auf deiſtiſchem Grunde ſtehenden humanen Geiſter, wie ſie uns in den Jahrzehnten vor der franzöſiſchen Revolution begegnen.

Ein Jahr nach der Thronbeſteigung Kaiſer Joſephs ſchrieb Goldſmith dieſes Werk. Es liegt ein eigenthümlicher Duft der Milde auf den Bildungen dieſer deiſtiſchen, auch joſephiniſch zu nennenden Zeit; es iſt das ſanfte Wehen des humanen Geiſtes; ihm nach brauſt der Sturm, bricht Blitz und Donner der Revolution herein.

Für geraume Zeit ſind von da an die optimiſtiſchen Geiſter verſcheucht, und der Humor bringt es mehr zur ſcharfen Herausarbeitung der Gegenſätze und Zwieſpältigkeiten, als zur Verſöhnung.

Doctor Primroſe iſt ein letzter Repräſentant jener morgenfriſchen, heiter geſpannten Stimmung vor dem heißen, gewitterſchweren Tage.

Voll umfaſſender Gedanken und voll Einfalt zugleich ſchaut hinter ſeinem gramdurchfurchten Antlitze noch das harmlos vertrauende Kindergeſicht hervor; er iſt ſittlich ernſt ohne Rigorismus, er zweifelt, ohne je zu verzweifeln, er kennt die Reſignation und

hält die Hoffnung aufrecht, er hat einen Balsam für alle Wunden; Humor und Sentimentalität zugleich lassen ihm die Freude am Kleinen, und das große Gesetz heißt: Was ihr in der Geringsten Einem Meines erkennt, das ist das Höchste, denn es ist die im All verbreitete Gottesidee.

Prinzipiell ist aber kein absolutes Ideal. Der absolut Gläubige und der absolut Philosophische sind nicht mehr Gestalten der Poesie; jener wird vermöge feststehender Dogmen, dieser durch principielles Betrachten und Auffassen alles Geschehene und Seins unter dem Gesichtspunkte des reinen Gedankens keinem Schwanken, keinem Schweben zwischen Furcht und Hoffnung mehr hingegeben sein. Der Dichter, der sich an das gegebene Leben hält, stellt keinen lebendigen Menschen dar, welcher den absoluten Principien entspricht; der Gläubige wie der Denkende, sie sind den Affecten unterworfen, müssen weinen und lachen, zagen und hoffen. Und nun gar die Persönlichkeit, die sich zu einer Familie ausgezweigt hat und durch Schicksal und Thun der Zugehörigen im erweiterten Sinne nicht mehr Thäter der eigenen Thaten ist!

Wir stehen am Schlusse dieses Werkes. Der Schluß kehrt wieder ganz in den Grundton zurück. Die Probe ist gemacht, die Rechnung stimmt. Der Held ist am Ende der Geschichte nicht mehr, nicht anders, als er am Anfange derselben war; nur was er in sich war, wird er vor sich selbst, seine Ueberzeugungen splittern nicht, sondern bewähren sich am spröden Stoffe der Welt. Das Gesetz ist erfüllt. Man konnte sagen,

wie Doctor Primrose am Schluſſe des Buches sein verloren geglaubtes äußeres Besitzthum wieder hat, so hat er auch sein inneres neu gewonnen, und die Versöhnung, mit der das Werk schließt, ist immerdar schon inmitten desselben, wohl oft irritirt, ringend, aber siegesgewiß. Der Conflict ist beständig ausgleichbar. Das ist der Charakter der Idylle und der friedsame Anhauch aus diesem Pfarrer von Wakefield.

Ich war stets der Meinung — beginnt das Buch. Es kann mit demselben Satze enden. Er ist nunmehr durch prachtvolle Erfahrung neu geeinigt, und hierin liegt die stoffliche Friedsamkeit und künstlerische Harmonisirung dieser Dichtung. Der Schluß kehrt wieder in den Grundton zurück.

Ist nun in voller Wahrheit der Roman hiermit allseitig abgeschlossen?

Jetzt beginnt ja erst das Leben der drei Paare, dem es an Fraglichkeiten mannigfacher Art nicht fehlt?

Der Roman ist abgeschlossen und alle schwebenden Fragen sind beantwortet, so weit dies eine Dichtung vermag, die immer nur einen Ausschnitt aus dem allumfassenden Leben geben und aufklären kann.

Das Schicksal der Kinder beginnt nun für sich, unabhängig vom Vater; diese Abhängigkeit und Anhänglichkeit auszugliedern, war hier zunächst die Aufgabe und diese ist gelöst.

Und hiermit schließe ich auch diese aphoristischen Betrachtungen mit dem Wunsche, daß Jeder von Ihnen zu denselben sage: Ich war stets der Meinung.

Bernardin de St. Pierre.

Paul und Virginie.

Eine Studie.[1]

Ein colorirtes Bild an der Wand! Wer hat es nicht einmal in einem behäbigen, erbgesessenen Hause gesehen? Wie viele Tausende haben es nicht in ihrer Kindheit mit verwundertem Auge betrachtet? Sehen Sie — da sind zwei Kinder europäischen Antlitzes, feinen Gliederbaues, heller Farbe, dürftigen, aber weihgeordneten Gewandes; der Knabe im strammen Matrosenkleid, barhaupt, weißgescheitelten, dichten, dunklen Haares; das Mädchen, blond und rosig, mit neuem Fabrikat antik drapirt, ein lockeres, faltiges Tuch um Kopf und Brust — so wandern, ein zottiger Hund hinter ihnen drein, die beiden Kinder dahin, traulich an einander geschmiegt, und halten zum Schutz vor der tropischen Sonne ein fabelhaft großes Pflanzenblatt schirmartig über sich, oder auch das vom leisen Luftzuge aufgeblähte Oberröckchen des Mädchens beschattet sie.

[1] Vortrag, gehalten zum Besten des Handwerker-Vereins am 6. Januar 1881 in Berlin. (Nr. 2 und 3 der „Magazin für die Literatur des Auslandes", herausgegeben von Julius Rodenberg.)

Ueber den ganzen Erdkreis, wie in gleicher Weise nur Zigeuner aus der Bibel und aus Homer, ist die Abbildung des Kinderpaares Paul und Virginie verbreitet.

Woher kommt das? Wo eine solche allgemeine Aufnahme stattfindet, muß sich in Grundgedanken und Ausführung eines Buches ein menschheitliches, alle Welt ansprechendes Thema und eine tragbare, leicht sich einprägende Melodie darbieten.

Worin bestehen diese?

Bevor ich zur Beantwortung dieser Frage gehe, möchte ich mit kurzer Andeutung darauf hinweisen, wie wir die idealen Errungenschaften der Menschheit als Besitz antreten.

Schiller hat in seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung uns sein erstes und sein fortgeschrittenes Bekanntwerden mit Shakespeare und Homer dargelegt. Es wäre von Bedeutung, wenn wir in ähnlicher Weise aus vielen wahrhaftigen Kundgebungen wüßten, welchen Eindruck ein gemeingültiges Kunstwerk, zumal ein literarisches, auf den unbefangenen Leser macht.

Vergegenwärtigen Sie sich, in welcher Weise Ihnen zum erstenmal eines jener Kunstwerke, die zum goldenen Besitz der Menschheit gehören, zu Ihrem persönlichen Eigenthum wurde; wie weit etwa eine allgemeine Vormeinung aus der Schule oder aus den Literaturgeschichten dabei einwirkte, und was der individuelle Geschmack nun von der Sache an sich kostete und zum Bestande des eigenen Lebens festhielt und umbildete.

Solche Klarlegung wäre eins der beſten Mittel der Selbſterkenntniß.

Wer es ehrlich meint und nicht blos die Dinge kennen lernt, um auch davon mitreden und in die allgemeine Betrachtung einſtimmen zu können, wer ſich vielmehr fragt: was iſt die Sache in Wahrheit *dir*? — für den erſt wird das Gegebene eine wahre Errungenſchaft, die ihn in ſich frei und doch eingereiht in die Geſammtentwickelung des Menſchengeiſtes ſtellt.

Man hört in Lehrſälen, man lieſt in Geſchichtsbüchern, man vernimmt im geſelligen Kreiſe oft von einem bedeutſamen Werke und ſetzt ſich im Stillen vor, es bald kennen zu lernen; man kommt lange nicht und im Drange des neuen auf der Bildungslinie Liegenden oft gar nicht dazu. So laſſen Sie mich nun vor Allem bekennen, daß ich erſt in reifen Jahren dazu gelangte, Paul und Virginie zu leſen. Vielleicht iſt das eines jener Bücher von traditioneller Autorität, die man in der Jugend zum erſtenmal geleſen haben muß, ſo daß der Duft der eigenen Jugendempfindung daran haftet.

Ich kann Ihnen alſo nur die Studie eines Selbſtſchaffenden geben und ausdrücklich nur eine Studie, die ſich ohne Umfaſſung des ganzen zeitgenöſſiſchen Literaturgebietes das Einzelne herausgreift, das in den Literaturgeſchichten naturgemäß nur kurz abgehandelt wird; in der Einzelbetrachtung aber laſſen ſich daran gewichtige Fragen culturgeſchichtlicher, ethiſcher und äſthetiſcher Art erörtern.

Doch Eines ſei zugleich im Voraus bemerkt: Es giebt

nicht nur einen Jugendeindruck, der ſich in keiner ſpäteren Zeit mehr erzeugen läßt; es giebt auch eine nationale Anmuthung, ein ſeelisch Anheimelndes, das kein Fremder in voller Weiſe mitempfindet. Paul und Virginie iſt ein Werk von ſo eigenthümlich franzöſiſch-nationalem Naturell, daß ein Deutſcher ein gewiſſes Etwas darin gelten laſſen muß, das ihm nicht aufgeht.

Als ich vor Jahren das Büchlein zum erſtenmal und unbefangen geleſen, machte ich eine Aufzeichnung darüber. Hier iſt ſie:

„Es giebt Literaturwunder! Wie ließe ſich erklären, daß dieſes Buch eine Notabilität eigener Art und ſo weit verbreitet wurde? Ein Gemiſch von Rouſſeau'ſcher Weltumſtellung, Robinſon'ſcher Weltverlaſſenheit und ſeidenüberſponnenem Idyllenthum mit ſeiner erlogenen Schäferei. Die Charaktere alle flach; die beiden Mütter, wie die Kinder und der Alte, deſſen Geſchichte uns gar nicht gegeben wird. Daneben Landſchaftsbilder mit brennenden Theaterdecorationsfarben, Sclaverei ſelbſtverſtändlich, der Gouverneur unklar, zuletzt plötzlich edel, die Fabel willkürlich mit Hülfe des Orkans abgeſchloſſen.

Und warum hat das Alles doch ſo gewirkt?

Mir ſcheint erſtlich, weil eine gewiſſe inſulare Kindlichkeit dem verdorbenen Geſchmack als Natur erſchien; man glaubte die Gewiſſensbiſſe der Corruption los zu ſein, wenn man ſich idylliſch ergötzt; und dann, weil die Religion ohne Poſitivität rein aus dem Individuum ſich wieder erzeugen will, das, was man Naturreligion nannte. Dieſes Stichwort konnte als Oppoſitionswort

gelten, an ſich aber bleibt es falſch: nicht die Natur an ſich, ſondern die geſchichtlich-ſociale Verknüpfung giebt die Religion als feſte Form. Dieſes gemachte Kinder-Eden hat in aller Kunſt viel Schaden gethan, es verſteckt ſich Allerlei dahinter, und dieſes ſalbungsvolle Dociren des Alten (der gar keine Geſtalt iſt) iſt außer allem Verhältniß. Die bunten Wachsfarben beſtechen das große Publicum, das Rührende, auch ohne rechte Motivirung, beſticht das Halbwiſſen, wie Kinder weinen, wenn ſie Andere weinen ſehen. Mit Recht, wenn auch ſehr ungeſchickt (zumal in den langen Geſprächen, die ſich gar nicht denken laſſen), hat der Verfaſſer das Ganze einem *Alten* zu erzählen gegeben (er muß ſogar einen langen Brief auswendig ſagen), denn das Ganze iſt in einem weinerlichen, allgemein melancholiſchen Tone vorgetragen. Das Lächerliche, daß der Alte die Einſamkeiten der verliebten Kinder erzählt, ſchien dem Dichter und ſcheint den Leſern gar nicht aufzufallen, und wie der Orkan, kommt zuletzt auch ein allgemeines Sterben ganz nach dem Belieben des Dichters.

Soll das fabula docet das Glück der Einſamkeit ſein, ſo mußte Paul als der Alte auftreten, und nicht ein Fremder mit ganz anderem Lebenshintergrund. Das Ganze — ich weiß, es iſt eine Ketzerei, das zu ſagen — iſt und bleibt durch und durch ſchwächlich, mißbildet in Erfindung und Empfindung."

So mein erſter Eindruck. „Der deutſche Dichter — ſagt der 75jährige Goethe im Jahre 1824 von ſich — der deutſche Dichter, bis ins hohe Alter bemüht, die

Verdienſte früherer und mitlebender Männer ſorgfältig und rein anzuerkennen, indem er dies als das ſicherſte Mittel zu eigener Bildung von jeher betrachtete —"

Das iſts! Die Verdienſte Früherer und Mitlebender ſorgfältig und rein anerkennen, iſt das ſicherſte Mittel zu eigener Bildung. — Und ſo habe ich, vom Meiſter gemahnt, das Buch vor Kurzem wieder geleſen und finde meine Anſchauungsweiſe von damals nunmehr fanatiſch; denn vor allem iſt es nöthig, ein Kunſtwerk innerhalb ſeiner geſchichtlichen Atmoſphäre zu faſſen. Die geſchichtliche und phyſiologiſche Betrachtung der Dinge macht nicht nur duldſam, ſondern auch, was mehr iſt — gerecht. Es könnte wunderlich erſcheinen, daß auch ein Kunſtwerk geſchichtlich aufzunehmen ſei. Die Kunſt hat es doch mit dem Ewigen, Zeitloſen zu thun! Gewiß. Das Ewige iſt aber nur der Kern des Kunſtwerkes; ſeine Faſſung, ſeine Formgebung tragen das Coſtüm der Zeit, vor allem der großen Stimmung der Zeitempfindung, deren Concentrationspunkte nur die jeweiligen hervorragenden Genien ſind. Jedes Werk der Kunſt, und das des tönenden Wortes vor Allem, fällt unter den Geſichtspunkt ſeiner Zeit. Die Menſchen einer nachfolgenden Epoche genießen es in vielem Betracht nur hiſtoriſch. Es wäre einer tieferen Unterſuchung werth, ob nicht ſelbſt Homer in ſeiner Einfachheit uns jetzt Lebenden vielfach ein fremder hiſtoriſcher Genuß iſt, denn das iſt nicht mehr unſer eigentliches Leben; ja noch näher: ſelbſt ein Goethe bietet, zumal in ſeinen epiſchen Dichtungen, uns einen eigenthümlich hiſtoriſchen Genuß; in ſeinen

Darſtellungen iſt nicht die Unruhe unſerer Zeit, der fieberiſch haſtig bewegte Pulsſchlag; wir ſagen uns vielfach, ohne es uns ganz zu ſagen: in ſolcher behaglichen Betrachtung konnte man ſich wohl damals bewegen. Wir aber? Das öffentliche Gerichtsverfahren, die Vereine, die politiſchen Verſammlungen, die Dampfkraft, der Electromagnetismus, und wie die tauſend in der Luft unſrer Zeit ſich bewegenden Elemente heißen, geben unſerem Nerven- und Empfindungsleben eine eigenthumliche Spannung und einen veränderten Rhythmus auch nach der Seite der dichteriſchen Phantaſie, der ſchaffenden ſowohl wie der aufnehmenden.

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß im aneignenden Verſtändniß des geſchichtlich vergangenen wie des zeitgenoſſiſch fremden Lebens eine Weſenheit der Bildung beruht, und daß mit dieſem geſchichtlich aufnehmenden Bewußtſein das Kunſtwerk als ſolches in ſeiner Bedeutung verharrt; nur iſt Blick und Sinn der nachfolgenden aufnehmenden Menſchengeſchlechter nicht ein anderer, aber ein anders bewegter, als Derer, die damals dieſe Kunſtwerke ſchufen.

So müſſen wir alſo zuerſt Bernardin de St. Pierre und das Werk, das ſeinen Namen erhalten, im Geſichtskreiſe ſeiner Zeit betrachten.

Die Geſchichte der Ideale iſt die tiefere Geſchichte der Menſchheit. Die Dichter ſind es nicht, die dieſe Ideale geben, ſondern die ſie vom Genius ihrer Zeit empfangen und bilden; im Geiſte des Dichters ſammeln ſich die geſtaltloſen Wolken, die von der gegenwärtigen, feſten, ſogenannten realen Welt

aufſteigen und ſie ſtrömen wieder als befruchtender Regen nieder.

Das Ideal zeigt ſich nicht in ſogenannten ideellen Figuren, die als abſolute Muſterbilder ſich darſtellen, ſondern in Figuren von bedingter Kraft und bedingter Geltung und ſchließlich in der geſammten Haltung der Dichtung. Nicht das Einzelne repräſentirt die Harmonie, ſie ergiebt ſich aus der Schlichtung des Ganzen.

Was iſt Poeſie? Laſſen wir uns die Frage von Schiller beantworten, indem er ſagt: „Der Begriff der Poeſie iſt kein anderer, als der Menſchheit ihren möglichſt vollſtändigen Ausdruck zu geben.“

„Der Dichter erweitert die Natur, ohne über ſie hinaus zu g ben.“

Setzen wir fort: Das Object, die Menſchheit, die Natur, bleibt allzeit daſſelbe, aber das ſchauende Auge einer Zeit, und das ſchauende Auge eines Individuums, das den ſonnenhaften Strahlenkern ſeiner Zeit in ſich trägt, iſt immer ein anderes und neues.

Alle Poeſie — die Bücher und Dramen zum Zeitvertreib werden Sie mit mir nicht Poeſie nennen — alle Poeſie einer Zeit drückt im großen Ganzen genommen das aus, was dieſe Zeit wünſcht, hofft und fordert; mag dieſe Poeſie in romantiſcher Weiſe eine vergangene Periode zurück oder im Ringen mit der gegenwärtigen Welt eine folgerichtige und über ſie hinausgreifende Daſeinsweiſe dichteriſch aufſtellen.

Wenn man dereinſt unſer Jahrhundert ſo betrachten wird, wie wir jetzt die Vergangenheit, wird man finden: Das Ideal unſrer Zeit war der in der Gleichheit

freie Bürger. Nicht der Weltbürger. Die gewaltige und blendende Erscheinung Napoleons, die als letzte Verkörperung der Idee eines Weltreiches angesehen werden kann, hatte im Gegenkampfe auch die Auflösung des Weltbürgerthums zur Folge. Begriff und Thatsache des Internationalen, gegenseitigen Geltenlassens und Erkennens trat dagegen ein. Das Ideal unsres Jahrhunderts ist nicht der Weltbürger, sondern der freie Bürger, der Bürger eines bestimmten Staates, einer bestimmten Volkspersönlichkeit, mit dem ganzen bestimmten Inhalt von Staat und Nation, Wissenschaft und Kunst; die Romantik, wie die Zerrissenheit, die sogenannte idealistische, wie die realistische Poesie — Alle wollten ein Harmonisiren und Vereinbaren der gegebenen Elemente und des reinen Gedankens. Alle wollten und wollen im letzten Grunde den freien Bürger, frei in der ungehemmten Entfaltung seiner Individualität und doch bedingt und dem Gesetze anheimgegeben seiner großen Volksseele, die größer ist und einen tieferen Inhalt hat als jeder Einzelmensch.

Was war dagegen das Ideal des vorigen Jahrhunderts? Es war der reine Mensch oder, wie man es kürzer bezeichnete, der Naturmensch. Das achtzehnte Jahrhundert hatte einen großen Glauben, es war der Glaube an das Menschenthum und das daraus nothwendig sich ergebende Recht in Staat und Gesellschaft. Alles drängte zur Rückkehr zur Natur. Aus der Dogmatik in Staat und Religion, aus der Tradition und Manier in der Kunst, zumal in der Dichtkunst, drängte Alles nach Wahrheit, Einfachheit und Natur. Der

Conflict zwiſchen Cultur und Natur, zwiſchen Tradition und eingeborner Wahrheit ſollte einfach dadurch geſchlichtet werden, daß die Naturgewalt allein als das Berechtigte erſchien. Das iſt im Grunde die vorrevolutionäre Stimmung, die dann in der Revolution zum Ausbruch kam. Die Menſchheit ſollte und wollte ſich Staat, Religion, ſociales Leben, im ſchroffen Gegenkampf zu aller Geſchichte — die ſich mit allerlei Aberwitz nur als Belaſtung des Menſchengeiſtes darſtellte — aus der reinen Natur, aus der allgemeinen Erkenntniß des Menſchengeiſtes aufbauen.

Der Grundgedanke oder vielmehr die Grundempfindung hieß: alle geſchichtliche Bildung iſt Abfall von der Natur. Man erbaute ſich philoſophiſch und dichteriſch einen wahren Naturzuſtand, der Alles eher war als Wahrheit und Natur. Es fragte ſich nicht, ob der Menſch der Vervollkommnung fähig und damit eben ein Erbe der ihm vorangegangenen Geſchlechter, und im Fortgang des Lebens ein Erbe ſeiner eigenen geſchichtlichen Entwickelung ſei. Der Menſch als reines Naturproduct erſchien als der an ſich vollkommene. Wie die Alchymie, ſo hat auch die Poeſie ihren Homunculus bilden wollen, den die abſtracte Idee zuſammenſchweißen und kochen will. Aus dieſer großen Einſeitigkeit, die eine grundmäßige Umwandlung des Menſchenlebens erzeugen wollte und theilweiſe auch erzeugte — im Gegenſatze zu der Rechnungträgerei unſrer Zeit, die Niemand vollkommen Recht und Niemand vollkommen Unrecht geben möchte — aus dieſer großen Appellation an die ewige Menſchennatur gegenüber

den Verunſtaltungen, die Staat und Religion damit vorgenommen, aus dieſer begeiſterungsvollen Heiſchung iſt auch der erſte Anſtoß und Grundgedanke zu Paul und Virginie entſtanden.

Wie das ausgeführt wurde, ſteht auf einem andern Blatte.

Zunächſt iſt noch zum geſchichtlichen Verſtändniß daran zu erinnern, daß dem innerlich ſuchenden Auge auch die äußerliche Thatſache eines in ſich befriedigten menſchlichen Naturzuſtandes ſich darſtellte. Die Wilden ſind die Vollkommenen, die Naturmenſchen. „Wir Wilden ſind doch beſſre Menſchen“ — lautet der Schluß des bekannten Gedichtes von Seume. Forſter mit ſeinen Schilderungen von Otahaiti prägte das Leben der Wilden als das Ideal in die Seelen und St. Pierre hat in ſeiner indiſchen Hütte den Paria als das moraliſche Ideal hingeſtellt.

In Paul und Virginie iſt der Gegenſatz weniger ſchroff, da er hier Kinder gebildeter Eltern wählt, die er weſentlich, wenn auch nicht ausſchließlich, der Selbſtentwickelung anheimgiebt.

Wo und wie iſt die reine Menſchennatur, befreit, oder noch beſſer, unberührt von allen geſchichtlichen Aufprägungen?

Es ließe ſich als hohe dichteriſche Aufgabe denken, ein neues Menſchenpaar mitten aus der Cultur heraus, oder noch beſſer, vom erſten Athemzuge an abgelöst von allem Bildungsapparat, erwachſen zu laſſen; die Geneſis der Empfindung, der Sitte, der Geſellſchaftsgeſetze und allgemeinen Ideen an ihnen aufzuzeigen.

Dieſe Entwickelung aus der Natur des eigenen Selbſt gäbe eine Reviſion der geſchichtlichen Ueberkommenheiten und Verkommenheiten.

Eine ſolche Dichtung wäre auch ganz die andere Seite des ebenfalls im vorigen Jahrhundert erſchienenen Robinſon. Dieſer für ſich allein, Jene ein Paar, Dieſer ohne äußere Werkzeuge, Jene ohne innere; Dieſer erwachſen, Fertigkeiten aus der Culturwelt in ſich tragend, Jene von der erſten Regung des Menſchenbewußtſeins an rein und allein auf die eingebornen Menſchenkräfte angewieſen, und zwar mit beſonderer Betonung auf die geiſtigen Kräfte — giebt es hier nicht welche, die ebenſo Naturkräfte ſind, wie die körperlichen? Der große Widerſtreit von Erziehung und Naivität, von guter Manier und freier Natürlichkeit, von überlegter Einſicht und ſchwankenloſem Handeln lag in dem Thema.

Hier lag der Kern eines großen Problems, den der Dichter vom philoſophiſchen Boden auf den dichteriſchen verpflanzen mochte.

Der ſogenannte reine Menſch, oder ſagen wir zum leichteren Verſtändniß, wenn auch nicht begrifflich deckend, der Naturmenſch dürfte aber — und hier ſtehen wir ſofort vor der Unzuträglichkeit — weder Vater noch Mutter haben; denn von ihnen erbt er bereits individuelle Eigenſchaften, die nicht blos allgemeine Naturanlagen ſind. Das Thier hat in ſich alsbald mit Vollendung ſeiner phyſiſchen Entwickelung alle ſeine Fähigkeiten und Fertigkeiten; kein Thier der Wildheit vermag heutigen Tages mehr, als ſeine Ahnen

vor Jahrtauſenden. Jeder Menſch aber hat für ſich eine Entwickelungsgeſchichte und iſt Erbe der Entwickelungsgeſchichte der Menſchheit. — Faſſen wir dann nur Eines ins Auge. Kein Menſch bildet die Sprache aus ſich; das erſte Wort der Mutterſprache, das das Kind lernt, giebt ihm zugleich einen geſchichtlichen, nationalen Geiſt. Die Philoſophie kann den reinen Menſchen, oder ſagen wir, den freien Menſchen ſich begrifflich ausbilden; dieſer reine, freie, zeitloſe und volkloſe Menſch, wie ihn Philoſophie und Religion faſſen, iſt nirgends in der Wirklichkeit, aber überall in der Wahrheit.

Die Philoſophie kann und muß *den* Menſchen faſſen, die Poeſie kann nur *die* Menſchen faſſen. Der reine Menſch kann nur Gedanke, nicht concrete Wirklichkeit ſein und die Poeſie kann Alles nur als concretes Leben darſtellen. Der ideale Punkt eines Jeden iſt, daß in ihm der vollkommen reine Menſch lebt, aber kein Einzelner iſt der ganze, vollkommene reine Menſch. Die Philoſophie geht vom Allgemeinen zum Beſondern; die Kunſt, und in ihr die Poeſie, ſtellt das Beſondere wie es zeitlich und örtlich zur Erſcheinung kommt, auf, und läßt es dahingeſtellt, in wie weit das Allgemeine darin zur Offenbarung kommt.

Die Grenzbeſtimmungen zwiſchen Poeſie und Philoſophie ſind alſo keine hiſtoriſchen oder gar willkürlichen Schuldogmen, ſie ſind vielmehr Naturgeſetze des Geiſtes; und ſo iſt im Grundthema dieſer Dichtung eine Unvereinbarlichkeit, ein Hinausragen über die Sphäre der Kunſt, ſo daß ein ebenmäßig abgerundetes, in ſich beſchloſſenes künſtleriſches Ganzes unmöglich iſt.

Hiſtoriſch genommen bietet ſich ein anderer Geſichtspunkt.

Die erſten zwei Drittel des vorigen Jahrhunderts waren getragen von dem Glauben an die Verwirklichung des reinen Menſchenthums und — werfen wir alle Details bei Seite — dieſer Glaube ſtürmte die Baſtille, brachte der Guillotine die blutigen Opfer und gründete doch auch die Gleichheit.

Das Büchlein Paul und Virginie erſchien im Jahre 1788. Es iſt darin die Sehnſucht nach reinem, abgeklärtem, widerſtandsloſem Menſchendaſein; da aber die Revolution, die zu ſolchem führen ſollte, noch nicht eingetreten war, ſo ſchließt die Sehnſucht mit wehmüthiger Reſignation ab: „Sterben iſt das Beſte!“ Das iſt auch eine jener Verſtimmungen am Abend vor der Revolution, es iſt die Stimmung weicherer Naturen, die keine Kampfesfreude kennen. Wäre das Buch wenige Jahre ſpäter erſchienen, Paul wäre nicht abgeſtorben, vom Baum des Lebens abgefallen wie eine verletzte Frucht.

Wagen wir es, die Schlußwendung um- und weiter zu dichten!

Der Jüngling, der ſein Alles verloren und in der Einſamkeit einer fernen Welt die volle Manneskraft gefunden, dieſer Jüngling wäre der gemäße Held, um mit aller Energie einzutreten in die Kämpfe der Revolution und ſchon in ihnen unterzugehen. Und da Pauls Vater, der die Mutter verlaſſen, noch lebt, böte das eine tragiſche Verwickelung, die allerdings in dieſer Ausführung den Schwerpunkt ganz von dem Idyll hinweg verlegte.

Aber kein Künſtler — und dies legt wieder Zeugniß ab, daß es unmöglich iſt, den reinen Gedanken voll in die Phantaſie zu überſetzen und der Geſtaltung Daſeinsbedingungen zu geben, die jenſeits der wirklichen Welt liegen — kein Dichter vermag über ſeine Zeit hinauszudichten in Ereigniſſe und Verhältniſſe hinein, die ihm nicht, in ihren an das Leben anknüpfenden Bedingungen, anſchaulich vor der Seele ſtehen können. Und hier, in den gegebenen Verhältniſſen, wäre der beſcheidene St. Pierre auch in der Folgezeit inmitten der Revolution wol nicht der Mann geweſen, um ſeinen Helden in Sturm und Drang aufgehen zu laſſen.

Paul und Virginie erſcheinen im Dämmer am Abend vor der Revolution.

Wollen wir uns den Eindruck belebt vergegenwärtigen, den die Erſcheinung dieſer elegiſchen Idylle hervorrief, ſo haben wir eine Parallele an dem in unſeren Tagen erſchienenen Buche: Onkel Toms Hütte, von Frau Beecher-Stowe. Beide Bücher, unmittelbar vor einem weltgeſchichtlichen Ereigniß in die Oeffentlichkeit getreten, löſten die gebundene Stimmung von Millionen. In dem amerikaniſchen Buche iſt eine gewiſſe gewaltſame proteſtantiſche Frömmigkeit, in dem franzöſiſchen die aufgeklärte Naturfrömmigkeit mit äußerlicher, unvermittelter Anlehnung an das katholiſche Kirchenthum. Beide Bücher löſen den Conflict in ſich durch Hinweis auf das jenſeitige Daſein, oder vielmehr, ſie löſen ihn nicht, ſondern verweiſen vor ein anderes Forum; beide Bücher ſind, äſthetiſch betrachtet, gleich mangelhaft, aber culturgeſchichtlich genommen gleich bedeutend, und

haben in den nachfolgenden großgeſchichtlichen Ereigniſſen unſichtbar mitgewirkt.

Paul und Virginie ſind die ſpielenden Kinder auf dem Vordergrunde des Revolutionsgemäldes.

Auf den bildlichen Darſtellungen großer Staatsactionen, Volksbewegungen, ſehen wir oft ein ſpielendes Kind, in einen Apfel beißend, mit einem Hund ſpielend und dergleichen. Das iſt die Darſtellung jener ſtaunenden Betrachtung, daß man ſich oft mitten im Kampf um Neugeſtaltung des Lebens auf einem großen Wendepunkt der Geſchichte plötzlich beſinnt: es giebt auch noch Kinder, die in ihre kleine Welt verſenkt, mitten unter Erſchütterungen, die einem Erdbeben gleichen, ihr ſtill umfriedetes Daſein fortführen. Da iſt im letzten Jahrzehend des vorigen Jahrhunderts die Guillotine errichtet, Häupter rollen, Alles wankt und ſcheint ins Chaos zurückzuſinken, und da ſpielen am Fuße der Guillotine zwei Kinder mit Südfrüchten, und ſie heißen Paul und Virginie.

Kriegsverwilderte Soldaten lieben in den Quartieren die Kinder; es grüßt ſie aus ihnen etwas von der eigenen Jugend. Wir Aelteren wiſſen noch, wie uns fremde Soldaten auf den Arm nahmen, ich ſelbſt erlebte das in meinem Heimathsdorfe. So können wir uns denken, daß der Freiheitsſoldat, genannt Revolution, zwei Kinder auf dem Arm trug und ſich an ihnen ergötzte, und dieſe Kinder waren Paul und Virginie.

Ihr Schickſal bedeutet aber noch etwas Anderes. Virginie iſt das Kind einer ſogenannten Mesalliance,

Paul das Kind einer Verlaſſenen. Das Kind der Mesalliance und das der Verlaſſenen — ſie ſtehen an der Schwelle der Revolution, die ihnen gleiche Rechte verheißt.

Treten wir nun an das Werk heran, überſchlagen wir aber die Vorrede nicht. Ich will Ihnen hierbei ein Handwerksgeheimniß verrathen.

Die Vorreden, zumal diejenigen, welche Dichter geben — es iſt immer beſſer, wenn keine gegeben wird, denn ein Kunſtwerk ſoll für ſich ſprechen, und es iſt auch meiſt unnütz, denn der Leſer läßt ſich doch keinen Standpunkt geben — die Vorreden ſind in Wahrheit Nachreden. Denn der Dichter ſchreibt ſie nicht, bevor er ſein Werk beginnt, ſondern wenn er es vollendet hat und ſich ihm, noch erfüllt von ſeinem Stoff und doch äuſſerlich abgelöst von demſelben, unwillkürlich die bange Frage aufdrängt: wird man denn auch recht verſtehen, was du gewollt haſt? Da kommt es dann leicht, daß der Dichter Beſtrebungen als Beabſichtigungen hinſtellt, an die er in Klarheit bei der Arbeit nicht gedacht hat, denn die Arbeit hat ihr eigenes Leben und führt den Dichter oft dahin, wohin er im klaren Willensentſchluſſe gar nicht wollte.

So ſagt uns nun St. Pierre: „Ich habe mir bei dieſem kleinen Werke große Dinge vorgeſetzt," Schilderung tropiſcher Länder, Concurrenz mit Theokrit und Virgil. „Ich wünſchte mit der Schönheit der Tropennatur die moraliſche Schönheit einer kleinen Geſellſchaft zu verbinden. Dabei beabſichtigte ich den Beweis von mehreren großen Wahrheiten herzuſtellen, z. B. von

der, daß unſer Glück einzig und allein auf einem natur- und tugendgemäßen[1] Wandel beruht.“ — Er ſpricht dann noch von der Befriedigung, daß er beim erſten Vorleſen ſeiner Idylle — ſo nennt er ſelbſt das Buch — ſeine Zuhörerſchaft, Männer und Frauen, in Thränen geſehen habe.

Der Dichter erzählt nun, daß er auf Isle de France einen Alten getroffen habe, der ihm Folgendes erzählt:

Herr von Latour, ein junger Mann aus der Normandie, er war aber kein Edelmann, hatte eine vornehme Adlige geheirathet, ſtarb auf Madagaskar, und die Frau, die ein Kind unter dem Herzen trug und nichts beſaß als eine Negerin, beſchloß einen Fleck Landes zu bebauen. Die Vertreibung — dieſe Betrachtungsweiſe wird fortwährend betont — brachte ſie in Geſellſchaft der verlaſſenen Margarethe, die ſich einen alten Schwarzen gekauft hatte. Margarethe hatte einen Sohn Namens Paul, und Frau von Latour genas eines Mädchens, das Virginia genannt wurde. Der alte Neger heirathet die Negerin; Feld bebauen, Ziegen einthun, ein Hund, Schuhe werden nur angezogen, wenn man Sonntags in die Kirche zur Meſſe geht, die Kinder werden mit einander gebadet, ſie ſchlafen in einer Wiege, erwachſen arbeiten ſie; von der Religion wird ihnen nur ſo viel gelehrt, „als dazu dient, Liebe zu ihr einzuflößen.“ Frau von Latour ſchreibt an ihre Verwandte in Paris, die ihr wegen der Miß-

[1] Ob dieſe beiden Begriffe immer ſo friedlich neben einander hergehen und welche Definitionen ihnen zu Grunde liegen, kommt in der Vorrede und im Buche nicht in Betracht.

heirath gram iſt, erhält Antwort durch den Gouverneur. Elf Jahre ſind vergangen. Eines Morgens flüchtet ſich eine Sklavin in die Hütte, die Kinder bringen ſie zurück; auf dem Heimwege Gefahren durch ein Waſſer, Feuer anmachen, über die Berge fliehen, der Hund kommt, flüchtige Sklaven mit Domingo zum Tragen. Der Erzähler bringt auf den Hochwarten Sprüche aus Horaz und Virgil an. Mimiſche Bibelſpiele, heißer Sommer, Virginia zur Jungfrau gereift, Gewitter, Gießbäche; Paul ſchenkt Virginia ein Miniaturbild des heiligen Paul; er ſoll in die Welt, bleibt daheim aus Liebe zu den Seinen; verſöhnlicher Brief der harten Erb-Tante; der Gouverneur, der Beichtvater treten auf; Virginia wird modiſch gekleidet, Pauls Rede in der Mondnacht, in der Leidenſchaft dringt der einzige Naturton durch, wie er bitter gegen Frau von Lateur wird; Paul wird von dem Greis in ſeine Hütte genommen. — Hier zum erſtenmal unterbricht ſich der Erzähler und der Autor bittet ihn, fortzufahren, da „die Bilder des Glückes uns gefallen, aber die Bilder des Unglücks zu unſrer Belehrung dienen.“ Paul kommt heim, Virginia iſt fort, er ſieht das Schiff noch von einem Felſenriff aus; Verzweiflung Pauls, er lernt jetzt auch ſchreiben und leſen. Die Weltgeſchichte gefällt ihm nicht, Telemach gefällt ihm. Nach anderthalb Jahren endlich ein Brief von Virginia; ſie berichtet, daß ſie „die Wiſſenſchaften Geſchichte, Geographie, Mathematik und — Reiten“ lerne; dieſe Zuſammenſtellung der Wiſſenſchaften iſt der einzige naive Zug des ganzen Briefes. Pauls Antwort wird nicht mitgetheilt, ſondern

nur berichtet; er lieſt auch Romane, welche, erfahren wir nicht. Folgt eine Betrachtung des Erzählers über die Folgen der Einſamkeit, „in welcher der Geiſt wieder das urſprüngliche reine Bewußtſein ſeiner ſelbſt, der Natur und ſeines Schöpfers gewinnt.“ — Aus einem Melonenkern, den Virginia gepflanzt, iſt ein Melonenbaum erwachſen; unter dieſem führt nun Paul einen Dialog mit dem erzählenden Alten über Standesvorrechte, Schutz der Großen, Glück der Unabhängigkeit und Tugend, über gelehrten Beruf, gezwungene Heirathen; ſchließlich wird die Tugend als Höchſtes geprieſen. Was iſt Tugend? fragt Paul und erhält die Antwort: „Selbſtüberwindung zum Wohl Andrer, um Gott zu dienen.“ — Pauls Hoffnung, Virginia als Frau zu haben, von ihrem Reichthum viele Schwarze zu kaufen. Brief von Virginia, ihre Ankunft meldend, Entgegengehen, Nothſignale, Meeresbrauſen, Unterhaltungen der Uferbewohner, der Gouverneur kommt, Orkan; Paul ſtürzt ſich ins Meer, an einem Seile hineingelaſſen, Virginia erſcheint auf dem Deck, Alles verloren, ein nackter Matroſe will ſie retten, ſie weigert ſich, da ſie ſich auch entkleiden ſoll, Paul ans Land gezogen, die Leiche Virginiens gefunden, ihre erſtarrte Hand hält noch das Kleid, das Bild des heiligen Paul liegt noch auf ihrem Herzen; Nachricht an die Mutter, prächtiges Leichenbegängniß durch den Gouverneur mit großem Pomp; Paul tiefſinnig, wieder geheilt, beſucht die Erinnerungsorte, der Alte bemüht ſich vergebens, ihn zu zerſtreuen, zeigt ihm, daß Alles gut und der Tod für alle Menſchen ein Glück. Paul erwidert:

Da der Tod ein Gut iſt, will ich auch ſterben. Die beiden Mütter ſehen im Traume jede für ſich Virginia im Zuſtand ihrer Seligkeit, der greiſe Erzähler ſagt: „Träume verkünden manchmal die Wahrheit“ — und ſucht das ebenſo ausführlich als ernſthaft zu beweiſen. Paul ſtirbt zwei Monate nach Virginien, bald darauf ſeine Mutter, einige Monate ſpäter Frau von Lateur, auch der treue Hund Fidel ſtirbt, und nun folgt noch eine Epiſode von dem ſchauerlichen Tod der böſen Erb-Tante in Paris. Die Hütten ſind verfallen. Der erzählende Alte geht weinend davon; auch der Schriftſteller, der die Erzählung berichtet, ſagt, daß er oft geweint habe.

Dies der Inhalt des Buches.

Ein vielfach auf den Farbeneffect geſtelltes Werk iſt natürlich durch Herausbebung der bloßen Thatſachen an ſich benachtheiligt. Ich will deshalb nochmals betonen, daß das coloriſtiſche Element hier ein weſentliches und Hauptfactor der erzielten Wirkung iſt. Dennoch hat man das Recht, auf das Gefüge der Compoſition durchzudringen, und da ſtellen ſich jedem auch nicht kritiſchen Auge hervorſpringende Mängel dar. Ich will nur einige hervorheben.

Wir haben hier eine Idylle ohne Naivität, oder wenigſtens ohne die Naivität der Einfachheit; dieſe läßt ſchon die Einkleidung nicht aufkommen: denn die Dinge *geſchehen* nicht vor uns, ſie werden nur von einem Theilnehmenden *berichtet*. Wir erhalten die Empfindungen zugleich mit den Gedanken über die Empfindung, und dieſe Gedanken gehen oft der Empfindung

ſogar noch voraus. Durch dieſes Erzählen eines Dritten erhalten die Einzeleffecte und die Geſammtwirkung einen nicht unmittelbaren, ſondern blos vermittelten und abgedämpften Eindruck und der declamatoriſche Stil des Vortrags bekommt noch eine Emphaſe eigener Art.

Dieſe Einkleidung, daß ſich der Dichter von einer vorgeſchobenen Perſon, von einem Einſiedler die Geſchichte erzählen läßt, iſt überdies eine Halbmaske, die abgelegt und nur zweimal vorgenommen wird; ſie giebt aber der Darſtellung eine Zuthat von Künſtlichkeit, die ſie noch ſehr hindernd belaſtet. Wer iſt der Alte? Seine Geſchichte wäre faſt noch wichtiger, als die der Kinder.

Von keinem der beiden Kinder iſt irgend ein charakteriſtiſcher phyſiognomiſcher Zug, eine jener überraſchenden Offenbarungen des Kindergemüths, die die Beſonderheit des Weſens kundgeben, dargeſtellt. Auch die beiden Mütter haben keinerlei feſte Phyſiognomie mit bewegtem Mienenſpiel und keinerlei Entwickelung.

Dieſer Mangel an individueller Phyſiognomie, dies Verharren in blos allgemeinen Zügen hängt freilich mit der claſſiſchen Richtung zuſammen, in welcher die Figuren ſofort als ideelle Typen aufgefaßt werden, die nicht einen beſonderen perſönlichen Gehalt, ſondern die Züge des allgemein Menſchlichen in ſich darſtellen ſollen.

Wollte das St. Pierre — und es iſt auch ohne das Bekenntniß in ſeiner Vorrede offenbar, daß er es wollte — ſo durfte er auch kein beſtimmtes Landſchaft-

liches Local, ſondern eben nur eine ideale Landſchaft zum Hintergrund wählen. Indem er nun aber, und das mit beſonderer Beſtimmtheit, eine beſtimmte landſchaftliche Physiognomie zeichnet, in ihrer Formation, Farbe und Vegetation — geradezu Isle de France — hebt er ſein Werk aus der rein idealiſtiſchen Sphäre heraus in die individualiſirende, und hier tritt nun der Widerſpruch ein, daß die Landſchaft individuell iſt, die Figuren aber trotz ihrer franzöſiſchen Namen abſtract ideell gehalten ſind. Figuren und Landſchaft tragen ſomit zweierlei Charaktere. Die Figuren ſind, auch in dichteriſchem Sinne genommen, Eingewanderte in einer fremden Welt. Sie ſtammen aus der reinen Idee, die Landſchaft ſteht in der concreten Wirklichkeit.

Betrachten wir nun einige Details.

Virginia kommt in ein Pariſer Erziehungs-Inſtitut. Was erwarten wir nun folgerichtig? — Denn es giebt auch eine Logik der Phantaſie und ſie iſt das erſte Erforderniß einer geſunden Dichterkraft. — Ich frage: Was erwarten wir nun? Zwei Dinge nothwendig: erſtens, ein Meſſen der Schulbildung und Convenienz an dem reinen Naturtakt des Naturkindes; dies erforderte ebenſo große Beſtimmtheit als Zartheit und Discretion, denn beim Ausmeſſen der Bildungswelt durfte der Dichter nicht in das didaktiſch pädagogiſche, außerdichteriſche Gebiet fallen. (Vielleicht indeß haben die verloren gegangenen Briefe der Virginia, die die böſe Erb-Tante unterſchlagen hat, Aehnliches enthalten.) Was erwarten wir zweitens? Die natürliche Tragik. Virginia hat eine ſolche Bildung erhalten, daß ſie den

Accord mit der bloß natürlichen Empfindungsart Pauls nicht mehr findet, und ſo löst ſich das Naturidyll durch den Conflict mit der Bildungswelt auf. Was thut nun aber der Dichter? Er läßt — ſehen wir für jetzt von dem Schamhaftigkeitsmotiv ab — er läßt Virginia Schiffbruch erleiden. Ebenſo leicht könnte man eine Figur durch einen vom Dach fallenden Ziegel erſchlagen laſſen.

Sturm und Schiffbruch — ſo meiſterlich auch ihre Schilderung — tritt ein außer allem Zuſammenhang mit den Empfindungen, Unternehmungen und Thaten der handelnden Perſonen, mit ihrer Liebe, ihrer Trennung und dem daraus ſich ergebenden Proceſſe.

Unſere Sympathie und Spannung iſt nach einer ganz andern Seite hingewendet, und nun tritt ein äußerliches fremdes Naturereigniß ein.

Wäre das Thema Kampf mit den Naturgewalten, ſo ſetzte ſich der Sturm als gefürchtete unholde Macht ein. Denken wir uns beiſpielsweiſe: Paul wäre, von heftiger Sehnſucht getrieben, trotz Abmahnung, in einem leicht gezimmerten Kahne dem Schiffe, das Virginia trägt, entgegen gefahren, ſo wäre hier, dichteriſch genommen, Trumpf ausgeſpielt und es wird Trumpf bekannt und übertrumpft.

Wir könnten die Wagbalſigkeit verwerfen, aber unſere Bewunderung und unſer Mitleid ginge doch mit dem Wagbalſigen an Bord. Jetzt aber ſtehen wir verblüfft vor dem bloßen Zufall.

In dieſem Schiffbruch zeigt ſich die ganze Aeußerlichkeit des Buches, das neben der Entwickelung der

Kinder nichts Werdendes, organiſch Erwachſendes enthält, ſondern nur Thatſachen und Betrachtungen. Es fehlt das Centrum einer bewegten Handlung, Alles iſt nur zuſtändlich. Das Thema wird ſtets nur einſeitig gefaßt, und wo der Conflict des Gegenſatzes herantreten ſoll, wird abgelenkt und ausgewichen. Der Dichter hat ſich in einen Conflict eingelaſſen, den er von ſeinem Standpunkte aus nicht löſen kann und die gemeine Naturgewalt muß ſo unverſehens als gewaltſam dreinfahren. Ich möchte den Dichter nicht der Schwäche und Unfähigkeit zeihen, daß er der Situation aus dem Wege ging — z. B. der erſten Begegnung von Paul und Virginie nach der Rückkehr aus Paris, wo ſie einander nicht mehr verſtehen. — Der Dichter ſteht hier auf einem Parteiſtandpunkte, der eben der Standpunkt ſeiner Zeit iſt. Sobald er eine Berechtigung der andern Seite in Scene geſetzt hätte, wäre nicht nur das Idyll aufgehoben und der ganze Accent verlegt, auch die vorrevolutionäre Stimmung wäre damit aufgelöst. Dennoch ſchimmern immer fremde Culturmomente herein. Ganz unverſehens erfahren wir, daß die Bewohner der Hütten in der Bibel leſen, ebenſo unverſehens werden uns die Kirchenbeſuche berichtet. Dies Buch iſt an ſich kein Werk der Oppoſition, vielmehr ſucht es neue Poſition zu gewinnen und die Tradition mit ihrem ganzen Apparate geht unvermittelt nebenher.

Der Dichter fühlte ſelbſt, daß der Sturm als ſolcher, als bloße Naturgewalt, kein tragiſches Motiv iſt; er ſetzte daher ſchließlich noch die Schamhaftigkeit als Motiv ein, das allerdings rein dichteriſch und tragiſch ſein

kann, denn Willensbeſtimmung und Naturgewalt wirken hier gleichzeitig mit. Schon frühe wurde dies Motiv als ein ebenſo plötzliches wie gewagtes kritiſch in Frage geſtellt. In einer zweiten Vorrede ſagt deshalb St. Pierre, daß dies Motiv auf einer Thatſache beruhe, für die er Zeugen aufſtellen könne. — Wir glauben ihm und ſeinen Zeugen. Aber das Zeugniß, daß etwas geſchehen ſei, iſt ein gerichtlich, aber nicht dichteriſch gültiges Zeugniß. Und ſo wirklich auch die Thatſache des Unterganges einer Jungfrau aus Schamhaftigkeit iſt, der Dichter hat dieſe Thatſache nicht wahr gemacht, weil er ſie nicht genetiſch entwickelt und motivirt hat. Ein Ereigniß iſt nicht dichteriſch wahr, weil es wirklich geſchehen iſt; es muß vielmehr dichteriſch nothwendig gemacht werden, ſo daß ſeine Glaubhaftigkeit eine innere iſt. Da hilft kein Anrufen von Zeugen. Das wirklich Geſchehene kann nicht wie es iſt in die Dichtung eingehen; es muß aufgelöst und neu belebt werden. Es kommt daher ſehr häufig vor, daß in einer Dichtung gerade das Motiv oder die Thatſache, die aus dem Leben genommen, am meiſten als unwahrſcheinlich und fraglich erſcheint. Woher das? Weil der Dichter dann leicht dazu kommt, ſolche Thatſachen eben als Facta hinzuſtellen und nicht ihre genetiſche, nothwendige Erſcheinung aufzuführen.

Mag ſein, daß die Art, wie Virginie ſtarb, im eigentlichen Sinne genommen, Motiv zu dieſer Dichtung war; dann aber mußte von dieſem Factum aus das Grundthema motivirt werden; dies mußte die Axe ſein, um die ſich Alles dreht. Nicht die Thatſache ruft den

Widerſtreit hervor, ſondern das, daß ſie nur Thatſache iſt und nicht pſychologiſch folgentreues Ergebniß. Wir finden nur das unbegreiflich, wozu uns keine natürlichen Handhaben geboten werden. Selbſt das Ungewöhnlichſte iſt nicht mehr unbegreiflich, wenn wir es ſich herausbilden ſehen. Wollte St. Pierre die gegebene Thatſache dichteriſch wahr und in ſich nothwendig machen, ſo mußte die ganze Anlage von allen Seiten her auf dies Moment hinführen; wir mußten durch Wahrnehmungen in die Frage eingeführt werden — und die Frage lag ganz im Thema — in wie weit Schamhaftigkeit ein angeborenes oder ein anerzogenes Element iſt. Natur und Cultur bildeten hier einen verſchlungenen Knotenpunkt, der auseinander zu fädeln war. Es wäre hier jene feine Grenzlinie zwiſchen naturgeſetzlicher Schamhaftigkeit und culturbedingter Decenz zu ziehen geweſen, und dies knüpfte wieder an den Mythus des erſten Menſchenpaares an, wo es vor dem Sündenfalle heißt: Und ſie ſchämten ſich nicht. Jetzt, wie ſie gegeben iſt, überraſcht uns die Thatſache unverſehens; wir haben ihr Eintreten in keinem früheren Momente gehofft oder gefürchtet, und darum bleibt ſie uns äußerlich, ungeglaubt, weil ſie uns nicht zur innerlichen Wahrheit gemacht wurde. —

Sehen wir nun von allen Einzelheiten ab, ſo iſt Paul und Virginie ein ſchüchterner, dämmerig idylliſcher und überſchwänglicher Vortraum der Welt der Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit und des reinen Naturlebens, die ſo grell aufleuchtete, als es Tag wurde; es iſt der Traum einer Wiedergeburt des Menſchen-

thums, darein ſich doch Zweifel und Verzweiflung miſchen; es iſt der Traum eines arkadiſchen Lebens, darein doch die Bedürfnißfrage und andere ſchrille Diſſonanzen tönen, und in den Traum hinein wirbeln und drängen ſich ungebundene freie Phantaſiebilder und Wahrnehmungen der wirklichen Welt, oft zuſammenhanglos, ſchwingen ſich hinweg über die Geſetze von Urſache und Wirkung, und zwiſchenhinein ſpielt das Problem vom Menſchendaſein überhaupt und die Räthſel über die ſocialen Verkehrtheiten der Gegenwart — ein Traum, ein bunter, farbenprächtiger, weithin tragender, der Traum einer Kindesſeele, die aus dem Frieden ſuchenden Herzen eines Mannes aufſteigt, ein wehmüthig ſüßes Lächeln bei offenen Augen, das in den Mienen eines kindlichen Greiſes ſpielt. Es liegt ein Duft und Schmelz der Kindheit auf dieſem Buche, das Ganze muthet uns märchenhaft an und hat doch kein Wunder oder, wenn man ſo ſagen darf, nur natürliche Wunder.

Das und ſo iſt dies Buch. Und wenn wir es als ſolches betrachten, fallen uns alle kritiſchen Maßſtäbe aus der Hand; wir träumen den Traum eine Weile mit.

Faſſen wir uns wieder im klaren Bewußtſein, ſo treten uns auch einige Vorzüge vors Auge. Das ganze Buch iſt in einem milden Pathos vorgetragen. Dieſes Vorherrſchen des Milden und Zarten, dieſer Ton der Feinheit, dieſe ſanfte Bewegung iſt uns heute faſt fremd. Paul und Virginie iſt ſtreng genommen kein Idyll, denn das Idyll ſchließt die Tragik aus; aber der idylliſche Geiſt des Autors ſchwebt darüber.

Kaum zwei Jahrzehende vorher hat ein ähnlich milder Geiſt in England ein Werk geſchaffen, das uns in anderer Weiſe, aber doch in einer gewiſſen Verwandtſchaft, das Zeitalter der Humanität vergegenwärtigt.

Ich habe in einem andern Vortrage Geiſt und Compoſition von Goldſmiths Pfarrer von Wakefield zu erläutern geſucht. Der Pfarrer von Wakefield und Paul und Virginie haben ſich, über alle Länder verbreitet, von gleicher Dauerhaftigkeit erwieſen. Die Vortragsweiſe des Engländers iſt die des Humors. Der Engländer hat ſeine Revolution um ein Jahrhundert hinter ſich, ihm iſt der Humor gegeben. Der Franzoſe aber, der die Revolution vor ſich hat, kann nur in der Form des Pathos oder der Satyre ſich kundgeben. St. Pierre ſteht im ſtürmenden Pathos Jean Jacques Rouſſeau's.

So haben die Engländer aus der Humanitätszeit ein Werk der Dichtung, das den milden Charakter jenes Zeitalters darſtellt, im Pfarrer von Wakefield; die Franzoſen haben ein ähnliches in dem pathetiſchen Werke mit ſeinen brennenden Naturfarben und ſeinem heftigen Drang nach unverkünſteltem Leben, in Paul und Virginie. Was haben wir Deutſchen aus jener Zeit?

Die neue Anerſtehung der deutſchen Literatur — nach langer Unterbrechung der reichen mittelalterlichen epiſchen Dichtung — die neue deutſche claſſiſche Literatur fällt in die Zeit eines handelnden Helden, Friedrich des Großen, und ſie erſteht in erſter Erſcheinung ſogleich in vollendeter dramatiſcher Geſtalt. Parallel

mit dem Pfarrer von Wakefield und Paul und Virginie steht für uns, aber weit sie überragend, und nicht nur für uns, sondern auch in allgemein gültiger idealer Vertiefung und in künstlerischer Formvollendung, ein Werk vom reinsten Gehalte der Humanität — es ist Nathan der Weise.

Man hätte vielleicht erwarten können, daß ich Goethe's Werther hier nennen müßte, der nicht nur wie die Werke des Engländers und des Franzosen episch gehalten, sondern auch in sich ein organisches Ganzes in künstlerischer Wohlgestalt bietet. Aber Werther — ich kann das hier nicht begründen, sondern nur aufstellen — ist die erste durchaus subjective Stufe der Skepsis, die dann später in Faust zu ihrer Höhe und Versöhnung geführt wurde. In diesem, im edelsten Sinne genommenen, subjectiven Tone ist nichts von jenem Humanismus, der die Welt durchklären und zum Frieden des Geistes führen will.

Wie Copernicus erwiesen hat, daß die Erde, die wir bewohnen, nicht ein ruhender Körper ist, um den sich die anderen im Weltenraume drehen, sondern ein in seinem Kreise sich bewegender, so hat Lessing gezeigt, daß keine einzelne Religion der in sich ruhende Mittelpunkt des sich im Zeitenraume bewegenden Menschheitsgeistes ist. Er ward der dichterische Gründer des humanistischen Sonnensystems.

Der Pfarrer von Wakefield hat zum Hintergrunde, und zwar zum stark hervortretenden, den Protestantismus; Paul und Virginie hat zum fast nur decorativen Hintergrunde den Katholicismus; Nathan der Weise

hat — nicht das Judenthum zu ſeinem Hintergrunde, ſondern die freie Religion. Denn Recha iſt der ruhende Mittelpunkt des Dramas, um welchen ſich die handelnden Perſönlichkeiten bewegen und in ihren Charakter-Beſonderheiten ausleben. Das Kind, deſſen Vater ein Moslem, deſſen Mutter eine deutſche Chriſtin und das von einem Juden erzogen wurde, auch ein hilfloſes, auch ein ausgeſetztes Kind, aber nicht in die Wildniß und Weltvergeſſenheit, ſondern in das Haus und an das Herz eines über allen Zwieſpalt und Jammer hinüber Verſöhnten, eines Weiſen.

Wenn Goldſmith das Bild des reinen Menſchen darſtellt und ihn ſelbſtverſtändlich innerhalb der evangeliſchen Confeſſion ſtehen läßt, ohne je an das Beſtehen anderer Glaubensformen zu denken — wenn St. Pierre das Bild des reinen Menſchen zeichnen will und die religiöſe Inſtitution eigentlich wirkungslos nebenher laufen läßt; wenn ihm oft bei Ausführung des Zuſtändlichen die Feder ausgleitet und er dafür zum Pinſel des Malers greift und ſich in landſchaftlicher Farbengebung ausläßt — ſo folgt Leſſing mit der ganzen Strenge des Gedankens dem Urbilde nach. Der deutſche Geiſt gewährt kein unvermitteltes Nebeneinander — politiſch oder ſocial frei und daneben religiös unfrei — er drängt zu allſeitiger Freiheit, und bringt zur letzten Folgerung des reinen Gedankens.

Zehn Jahre vor Paul und Virginie war Leſſings Nathan erſchienen. Es iſt nirgends ein geſchichtlicher Haltpunkt dafür gegeben, daß St. Pierre das Werk Leſſings gekannt habe. Die Franzoſen haben es lange

nicht für nöthig gehalten, bei Anderen und nun gar bei uns Deutſchen zu lernen, und vielleicht wird es noch lange dauern, bis Leſſings Werk von den Völkern um uns her ſo aufgenommen wird, wie wir die ihrigen aufnehmen.

Vergleichen wir Recha mit Virginie, ſo tritt uns zunächſt das entgegen: Virginie iſt von Frauen erzogen, im leichten Tahitileben, inmitten einer üppigen Vegetation, Recha dagegen in der ſtrengen Denkerſchule eines Mannes; Recha hat alle Bildung in ſich, Virginie ſoll nur Natur, der Bildung widerſtrebende Natur ſein. Hier liegt ein Kernpunkt. „Das Paradies des Lebens iſt die Kindheit" — iſt das Motto des Buches von St. Pierre, und der ſich durchziehende Grundgedanke: die wahre Glückſeligkeit liegt rückwärts von der Bildung in einem geträumten goldenen Zeitalter. Leſſing dagegen fährt darauf hin: das Paradies des Lebens — ſo weit das Leben ein Paradies ſein kann — iſt die Erkenntniß; die Seligkeit liegt nicht über dem Meere auf einer ſtillen Inſel und nicht jenſeits des bewußten Lebens in der Kindheit, nicht rückwärts, ſondern vorwärts, in der Befreiung vom Wahn und in der Durchdringung alles geſchichtlichen Inhalts, indem das reine Menſchenkind allen Inhalt der Menſchengeſchichte in ſich aufnimmt und die reinen Ergebniſſe in ſich zur individuellen Natur ausbildet und bethätigt. Der reine Menſch ſteht nicht in einem außerweltlichen, vergangenen, paradieſiſchen Jenſeits, ſondern im Diesſeits, im Vorwärts der Cultur. Die Cultur iſt nicht Abfall von der Natur, ſondern

die erlebte, aber sage man auch die erlebte Natur. Die Mystik und aus ihr die Romantik hat ihren Adam Kadmon, den Urmenschen der Vergangenheit. Die klare Erkenntniß sucht den homo liber, den freien Menschen der Zukunft. Das Paradies ist kein verlorenes, sondern, wenn überhaupt möglich, ein erst zu gewinnendes.

Die grundlegende Urkunde hierfür ist Lessings Nathan. Nicht die Wildheit, sondern die Weisheit ist der selige Zustand des Menschen. Die Erkenntniß ist nicht der Punkt draußen, um die Welt aus ihren Angeln zu heben; sie hat vielmehr den Schwerpunkt in aller Wirklichkeit gefunden und begreift, wie sich alles Einzelne und das Gesammte in seinen Angeln bewegt. Das scheidet unsere ganze Weltanschauung und Poesie von der Jean Jacques Rousseau's und seines Freundes St. Pierre.

Wir wissen außerdem jetzt auch thatsächlich, daß der Mythus vom einem goldenen Zeitalter eben ein Mythus ist. Der Uranfang unserer Geschichte ist nun aus den Seen heraufgeholt als Steinzeitalter, erst nach diesem kam das Bronzezeitalter und wir leben im eisernen Zeitalter; ein goldenes wird es nicht geben. Das eiserne Zeitalter ist das der Arbeit, mit der wir uns zu eigen machen, was vor uns erarbeitet wurde, und neue Arbeit schaffen für die, die nach uns kommen, und ihnen die eisernen Wege legen. —

Kehren wir indeß zum Schlusse noch einmal zur gerechten geschichtlichen Betrachtung des in unserem heutigen Thema bezeichneten Werkes zurück. Ich kann

hier nicht darauf eingehen, was Villemain, St. Beuve u. A., zumal die Geſchichtſchreiber des 18. Jahrhunderts, über dieſes Werk ausgeſprochen, auch nicht auf die Betrachtung, wie Zeitalter auf St. Pierre und dieſer wieder auf Chateaubriand und beſonders auf deſſen Stile eingewirkt. Ich will nur noch darauf hinweiſen, daß über dieſes Buch — das man oft nur für ein Kinderbuch zu halten geneigt iſt — drei Geiſtesheroen unſerer Zeit, alle drei gleich fern von Einſeitigkeit und ſchulmeiſterlicher Verſchrobenheit, ſich ausgeſprochen haben. Humboldt und Goethe ſprachen ſich gradezu aus und Schiller mittelbar.

Goethe ſieht weſentlich die culturgeſchichtliche Wirkung des „idylliſchen Romans," wie er es nennt, in Betracht, Alexander von Humboldt die Meiſterſchaft St. Pierre's in Darſtellung des Landſchaftlichen, und Schiller — wir werden ſehen, wohin er das Werk St. Pierre's einreiht.

„Wenn ich über die neueſte franzöſiſche Literatur meine Gedanken ſammle" — ſagt Goethe (Sämmtl. Werke, Ausg. 1851, Bd. 26, S. 406) — „ſo werde ich immer auf Bernardin de St. Pierre zurückgeführt, welcher im Jahre 1789 Paul und Virginie herausgab. Dieſer idylliſche Roman that große Wirkung und man wird ihn immer gern leſen, ob man gleich noch ſo langer und durchaus veränderter Zeit ſich kaum Rechenſchaft geben kann, was er eigentlich bringt und was ihm fehlt.

„Kurz vor der Revolution geſchrieben, ruht das Intereſſe ſeiner Verwicklung auf den ſchmerzlichen Nich-

verhältniſſen, die in den neueſten Staaten zwiſchen Natur und Geſetz, Gefühl und Herkommen, Beſtreben und Vorurtheilen ſo bang und ſo beängſtigend ſind, und es mehr noch waren.

„Zwei bedrängte Mütter retten ſich mit Sohn und Tochter ins ferne Land und führen dort ein idylliſches anmuthiges Leben; dies wird geſtört, zuletzt vernichtet. Inzwiſchen, unter manchem Wechſel von Furcht und Hoffnung, Rettung und Untergang, weiß der Verfaſſer didaktiſch und, wenn man will, leidlich genug alles dasjenige zur Sprache zu bringen, was die Menſchen damals in Frankreich bedrängen mochte; es iſt daſſelbe, was die Notabeln zuſammenberief, die Generalſtaaten nöthig machte, und zuletzt die völlige Umwälzung des Reiches bewirkte. Das Werk iſt im beſten wohlwollenden Sinne geſchrieben, und dieſer Sinn hat noch lange während der Revolution in Frankreich durchgedauert."

Alexander von Humboldt in ſeinem *Kosmos* (Bd. II, S. 67) ſagt:

„Dieſer kleinen Schöpfung verdankt Bernardin de St. Pierre den ſchöneren Theil ſeines literariſchen Ruhmes. Paul und Virginie, ein Werk, wie es kaum eine andere Literatur aufzuweiſen hat, iſt das einfache Naturbild einer Inſel mitten im tropiſchen Meer, wo, bald von der Milde des Himmels beſchirmt, bald von dem mächtigen Kampf der Elemente bedroht, zwei anmuthvolle Geſtalten in der wilden Pflanzenfülle des Waldes ſich maleriſch wie von einem blüthenreichen Teppich abheben. Hier und in der „indiſchen Bananenhütte" ſind der Anblick des Meeres, die Gruppirung

der Wellen, das Rauſchen der Lüfte in den Bambusgebüſchen, das Wiegen der hohen Palmenwipfel mit unnachahmlicher Wahrheit geſchildert. — Bernardin de St. Pierre's Meiſterwerk „Paul und Virginie“ hat mich in die Zone begleitet, der es ſeine Entſtehung verdankt. Viele Jahre lang iſt es von mir und meinem theuren Freunde und Begleiter Bonpland geleſen worden. Dort nun möge man vergeihen den Anruf an das eigene Gefühl im ſtillen Glanze des ſüdlichen Himmels, oder wenn in der Regenzeit am Strande des Orinoco der Blitz krachend den Wald durchleuchtete, wurden wir Beide von der bewunderungswürdigen Wahrheit durchdrungen, mit der in jener kleinen Schrift die mächtige Tropennatur in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit dargeſtellt iſt.“

Humboldt betrachtet das Buch rein als ethnographiſches, wie daſſelbe allerdings auch zuerſt als Anhang und Fortſetzung der Naturſtudien St. Pierre's erſchienen war. Aber wo freie Combinationen der Menſchenſchickſale, Charaktere, Handlungen gegeben ſind, iſt Dichtung, und demgemäße Betrachtung und Beurtheilung tritt damit in ihr Recht.

Ich muß es mir verſagen, hier auf das Verhältniß von Naturſchilderung innerhalb der epiſchen Poeſie näher einzugehen. So viel, glaube ich, Recht iſt, daß innerhalb der Dichtkunſt nur die Wirkung der Naturumgebung und damit ein erhöhter Hintergrund gegeben werden kann. Eine ſelbſtändig ſich abhebende Naturſchilderung tritt in Concurrenz mit der Landſchaftsmalerei.

Schiller hat die mehrerwähnte Abhandlung, die ein Meisterwerk für dichterisch Schaffende und für das Verständniß dichterischen Schaffens ist, im Jahre 1795 veröffentlicht. In diesem Jahre konnte er wohl bereits Paul und Virginie, aber er erwähnt sie in seiner eingehenden Betrachtung der Idylle nicht. Trotzdem mag das, was Schiller als Postulat für den Idyllendichter aufstellt, auch auf St. Pierre anzuwenden sein. „Der Dichter der Idylle — sagt Schiller — verschmähe den unwürdigen Ausweg, den Inhalt des Ideals zu verschlechtern, um es der menschlichen Bedürftigkeit anzupassen, und den Geist auszuschließen, um mit dem Herzen ein leichteres Spiel zu haben. Er führe uns nicht rückwärts in unsere Kindheit, um uns mit den kostbarsten Erwerbungen des Verstandes eine Ruhe erkaufen zu lassen, die nicht länger dauern kann, als der Schlaf unserer Geisteskräfte, sondern führe uns vorwärts zu unserer Mündigkeit, um uns die höhere Harmonie zu empfinden zu geben, die den Kämpfer belohnt, die den Ueberwinder beglückt. Er mache sich die Aufgabe einer Idylle, welche jene Hirtenunschuld auch in Subjecten der Cultur und unter allen Bedingungen des rüstigsten, feurigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffinirtesten Kunst, der höchsten gesellschaftlichen Verfeinerung ausführt, welche, mit einem Wort, den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurück kann, bis nach Elysium führt.

„Der Begriff dieser Idylle ist der Begriff eines völlig ausgelebten Kampfes sowohl in dem einzelnen

Menſchen, als in der Geſellſchaft, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Geſetze, einer zur höchſten ſittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur, kurz, er iſt kein anderer, als das Ideal der Schönheit, auf das wirkliche Leben angewendet. Ihr Charakter beſteht alſo darin, daß aller Gegenſatz der Wirklichkeit mit dem Ideale, der den Stoff zu der ſatyriſchen und elegiſchen Dichtung hergegeben hatte, vollkommen aufgehoben ſei und mit demſelben auch aller Streit der Empfindungen aufhöre. Ruhe wäre alſo der herrſchende Eindruck dieſer Dichtungsart, aber Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit; eine Ruhe, die aus dem Gleichgewicht, nicht aus dem Stillſtand der Kräfte, die aus der Fülle, nicht aus der Leerheit fließt und von dem Gefühl eines unendlichen Vermögens begleitet wird."

Neben den von dieſen Autoritäten hervorgehobenen Geſichtspunkten läßt ſich noch ein weiterer finden, der dieſem Buche, trotz ſeiner Mangelhaftigkeit, Dauer und Bedeutung giebt und die zu Anfang dieſes Vortrags aufgeworfene Frage beantwortet: Worin beſteht die Dauerbarkeit dieſer Dichtung?

Die Geſchichte von Paul und Virginie hat ein Unzerſtörbares in ſich, weil das Thema aus einem der Urelemente der poetiſchen Subſtanz genommen iſt, aus einem unvergänglichen Grundton in der Skala des Menſchengeſchicks. Die Harfe Apollo's hat eine beſtimmte Anzahl von Saiten, jede Zeit und aus ihr jeder Genius rührt ſie zu neuen Weiſen; oder — um mich vom mythologiſchen zum heute brauchlichen natur-

wiſſenſchaftlichen Bilde zu wenden — auch die Welt der Poeſie beſteht wie die reale Welt aus beſtimmten Grundſtoffen, ſogenannten Elementen, deren Zahl auch hier größer iſt, als man ehedem ahnte und annahm.

Ich hoffe, an einer andern Stelle die Elemente der poetiſchen Subſtanz, ihre Verſetzung und Umbildung darzulegen. Hier gilt es nur zu zeigen, daß das Thema Paul und Virginie aus einem dieſer Grundſtoffe entnommen iſt.

Ich meine hiermit nicht, daß St. Pierre in ſeiner Vorrede ſagt, ſeine Erzählung beruhe auf einer ſogenannten wahren Geſchichte. Ich habe ſchon darauf hingewieſen, daß die Berufung, ob wirklich geſchehen oder nicht, eine Inſtanz iſt, die außerhalb des Forums der Kunſt ſteht. Die Aufgabe der Kunſt iſt, das, was ſie darſtellt, in ſich nothwendig und folgerichtig zu machen. Das iſt die wahre „wahre Geſchichte," wenn ſie auch nie wirklich geſchehen.

Vielleicht war ſich St. Pierre ſelbſt nicht bewußt, aus welchem Grundſtoff ſeine Erzählung genommen iſt, denn die Quellenbildung im menſchlichen Geiſte iſt wie die Quellenbildung im Innern der Erde eine tief geheimnißvolle; das ſtrömt über Erzlager und Erdſchichten weg, löst von ihnen auf und verwandelt dadurch das Mitgebrachte, um es mit Neuem zu miſchen. Erſt, wo die Quelle zu Tage kommt, kann die Chemie — auch die Chemie des Schönen als Aeſthetik — die Stoffe und Elemente ſcheiden, gewiſſe Bindungen aber doch nicht wieder vollkommen herſtellen.

Welches iſt nun der Grundſtoff der Poeſie, aus

welchem die Geſchichte von Paul und Virginie gezogen und von welchem ſie durchzogen iſt?

Es iſt einer der lieblichſten, anmuthendſten und doch thränenvollſten. Es iſt das Thema: Genovefa mit ihrem Sohne Schmerzenreich. Eine Mutter, Mutter eines Menſchenkindes, preisgegeben und ausgeſetzt der wilden Welt und ihrem Naturleben.

Dieſes Grundelement dichteriſcher Subſtanz hat kein einzelner Dichtergeiſt aus freier Phantaſie erfunden, es deutet zurück auf den aus Aegypten ſtammenden Mythus von Rhea und Typhon und auf die bibliſche ausgeſetzte Mutter: Hagar mit Ismael, und dichtet ſich fort und fort bis zu Genovefa, Prinzeſſin von Brabant.[1]

Wir können die Lagerſchichten des Mythus von der ausgeſetzten Mutter mit dem Kinde durch alle Völker und Zeiten verfolgen. Danae iſt mit Perſeus ausgeſetzt auf die Cycladeninſel Seriphos; der Knabe wird zum Heros und zum Reichesgründer. Auch Siegfried, der Heros der deutſchen Heldenſage, iſt mit ſeiner Mutter ausgeſetzt, und ein weiſer und vielgewandter Alter, Regino der Rathgeber, erzieht ihn. Held Roland,

[1] Auch das angeſtrittene Motiv der Kleiderfrage ſpielt ſchon im Volksbuch der Genovefa und es iſt einer der ſchönſten Züge, wie ſich Genovefa von ihrem Gatten Siegfried zuerſt den Mantel zuwerfen läßt, ehe ſie vor ihm erſcheint. Ich erwähne dies Moment nur, um auch hier zu zeigen, welch eine Wandlung der Situationen — oder nenne man es auch Stoffwechſel — die ſagenhaften Elemente annehmen, auch ohne daß man ſich deſſen bewußt iſt und vielleicht eben nur in dieſer Unbewußtheit.

der Neffe Kaiſer Karls, iſt mit ſeiner Mutter Bertha ausgeſetzt.

Was im Alterthum äußere heroiſche That war, wurde im Mittelalter zu chriſtlicher Entſagung. Schmerzenreich wird Einſiedler. In der neuen Zeit hat der ausgeſetzte Knabe nicht mehr wie Perſeus und Siegfried mit äußerlich erſcheinenden Unholden und Ungethümen zu kämpfen, er hat mit der Erkenntniß der Weltübel zu ringen. Dieſes Moment hat St. Pierre, wenn auch blos didaktiſch und dazu melancholiſch abgeſchwächt, ſtark betont, und er hat das Thema voller inſtrumentirt, indem er zwei Kinder gemeinſam — wie er es nennt — „am Buſen der Natur erzogen“ darſtellt.

St. Pierre erweitert den Mythus, indem er zwei Mütter und zwei Kinder in eine dadurch abgemilderte, aber neuer Elemente fähige Einſamkeit verſetzte.

Solche Stoffe — um mich des modernen Ausdrucks zu bedienen — erfindet kein Dichter, er findet ſie nur und bildet ſie neu, oder vielmehr: ſie bilden ſich aus ſeinen wachen Phantaſieträumen, er heißt ſie feſtſtehen und ſie leben vor ihm, begrüßt als Geiſt von ſeinem Geiſte.

Wer ſolchen Stoff neu zu formen verſteht, nimmt Theil an der Ewigkeit des Stoffes, den jede Zeit neu prägt mit dem Bilde ihres herrſchenden Genius. In der Seele des Dichters vollzieht ſich die ſtetig forterzeugende Mythenbildung, allerdings immer individueller, die Urformen neu geſtaltend, je nach dem Bewußtſein der Zeit, das ſich ſeinen künſtleriſchen Ausdruck

giebt; aber was von den Geſtaltungen der Dichter nicht aufgeht in das Geſammtbewußtſein der Menſchen, ſtirbt in ſich, denn es war nicht ein wurzelſchlagender Zweig vom Baume des Lebens, in kommenden Zeiten wieder neu grünend und aufblühend — es war eitel einjähriges Gras.

Weil St. Pierre ein Grundelement aus der ewigen Subſtanz der Poeſie neu zu formen verſtand, oder auch, weil er eine neue Melodie zu einem Grundton fand, darum iſt ſein Werk ein bleibendes geworden, ſo vergänglich auch die Klangfarbe ſeiner Epoche und ſo verwitternd auch die Ornamentik ſeines Zeitgeſchmacks.

Die

Genesis des Nathan.

Gedenkworte zu Lessing's 100jährigem Todestag.

Von

Berthold Auerbach.

H. 1913. 247
Berlin.

Aug. Berth. Auerbach.

1881.

Kgl. ... Bibl.
Berlin

Gedruckt bei Julius Sittenfeld in Berlin W.

Stramm aufrichtend wirkt Erinnerung und Anblick eines Mannes von fester Haltung und entschlossenem Ausdruck. In solcher Fassung voll Anmuth und Würde hat Ernst Rietschel das Standbild Gotthold Ephraim Lessing's in Braunschweig geformt und sie wird typisch bleiben für alle Neugestaltungen.

Das gradherzige und schneidig scharfe, das streitgerüstete und friedfertige Wesen Lessing's, der Dichter und der Denker, die allseitig ausgestaltete Erscheinung eines ganzen Menschen steht vor uns in physiognomischer Besonderheit.

Muthig aufgerichtet gedenken wir Lessing's.

Hundert Jahre Lessing'scher Unsterblichkeit!

Das wäre ein Thema für einen Culturhistoriker. Es wäre nachzuweisen, wie Lessing's Geist Element der Cultur wurde, sein kritischer Scharfsinn und seine zusammenfassende schöpferische Phantasie, wie er ein Lehrer der Poetik und ein voller Dichter zugleich war, affectvoll und ruhig bedacht, tief und durchsichtig klar, ein Meister der feinsten Definition und dabei von einfachem, derbem Menschenverstand, scharf und mild, ein einreißender und aufbauender Geist; denn er war ein Mann der Opposition, im echten Sinne des Wortes der nicht nur negirt und Hohles zertrümmert, sondern auch positiv Gediegenes an die Stelle des Falschen und Morschen setzt.

Wie und auf wen wirkte Leſſing durch ein Jahrhundert? Die Erſcheinungen des freien Geiſtes in Religion, Wiſſenſchaft und Kunſt müßten in ihrer Reihenfolge ſich hier aufzeigen, aber das, was Lebensluft in unſerer Zeit geworden, ließe ſich nicht nachweiſen.

Leſſing ſtrebte nicht nach Ruhm und Ehre, er diente der Sache; das iſt die Arbeit im heiligen Geiſte, der er ſich lehrend, kämpfend und geſtaltend widmete.

Und welch' ein Ruhm wurde ihm dennoch!

Gedenken und Wirken eines Geiſtes, das noch nach einem Jahrhundert fortdauert, hat den Beſtand für unmeßbare Zeiten bewährt.

Hundert Jahre nach dem Tode! Drei Generationen ſind während dieſer Zeit vergangen; die Aenderungen der Stimmungen, die Witterungswechſel der Geſchichte ſind überdauert und ihr Kreislauf hat den Edelroſt angeſetzt, der die Geſtalt neu verſchönt.

Es iſt nicht abzuſehen, daß eine neue Generation minder empfänglich und minder erkenntlich ſein werde.

In der katholiſchen Kirche beſteht die weiſe Einrichtung, daß die Heiligſprechung auf Grund der Wunderthätigkeit erſt hundert Jahre nach dem Tode vollzogen wird, und auch das iſt eine feine Gepflogenheit, daß ein advocatus diaboli beſtellt wird, der mit ſchlaueſter Findigkeit Gründe gegen die Heiligſprechung aufbringt. Leſſing will und ſoll zwar nicht als Heiliger verehrt werden, ſondern als Weiſer, doch an anklagenden Teufelsanwälten fehlt's in unſeren Tagen auch nicht. Schade, daß nicht Leſſing ſelber ſie zermalmen kann, denn wer könnte ſo wie er den Hammer des Thor ſchwingen.

Es wäre so unwürdig als unnöthig, zur Jahrhundertfeier den Verkleinernden zu antworten; ihre versuchte Gegenwirkung ist ein Zeichen der großen Wirkung und man kann mit dem Dichter sagen:

„So will der Spin aus unserm Haar
Uns immerfort begleiten,
Und seines Bellens lauter Schall
Beweist nur, daß wir reiten."

Ich will in nachfolgenden Zeilen nicht eine Charakteristik Lessing's und seiner fortwirkenden Bedeutung geben. Ich möchte nur Texte bezeichnen zur Gedanken-Andacht für die über die ganze Erde zerstreute Lessing-Gemeinde, die sich — und da steht er sofort in seiner Reinheit und Allumfassung — aus allen Confessionen zusammensetzt.

Wer kann sich noch die deutsche Cultur, ja die Cultur der Welt denken ohne Lessing!

Das ist der wunderbare Gang der Geschichte, daß Erscheinen und Eintreten eines Genius sich erst hinterher als logisch nothwendig, ja als naturnothwendig erweisen. Es wiederholt sich das alte biblische Bild, daß das Göttliche nicht von vorn gesehen werden kann.

Die beiden wirksamsten Befreier des achtzehnten Jahrhunderts, die hervorragendsten Kämpfer für die Toleranz, Voltaire und Lessing, waren Dichter. Es ist doch etwas von dem Prophetenthum der alten Welt auf die Dichter der modernen Zeit übergegangen. Die strenge Wissenschaft, die systematische Philosophie bildet Schule — die Kunst schafft Leben.

Die Bedeutung der Schule und ihre mittelbare Wirkung iſt damit natürlich nicht herabgeſetzt; aber die Kunſt als die zweite Natur ſtellt in der antik claſſiſchen Welt Bilder, in der orientaliſch-bibliſchen Parabeln u. ſ. w. auf, die einen allgemeinen Gedanken, zu Anſchauung und Ereigniß verwandelt, in das Geſammtbewußtſein ſetzen; in der modernen Welt vollbringen die höheren Formen der Dichtkunſt ein Gleiches. Auch da, wo die Dichter lehren, erörtern, tritt eine Farbengebung und Anſchaulichkeit ein, welche die allgemeine Abſtraction wieder dem Leben nahe bringt.

Die Sache iſt damit nicht bezeichnet, wenn man auf die illuſtrirende Macht der Kunſt hinweiſt. Giebt es eine Parabel oder eine andere Kunſtform, die den kategoriſchen Imperativ Kant's rund und voll veranſchaulicht? Man ſage nicht, der Satz ſei zu allgemein und umfaſſend. Wenn der Dichter mit der entſprechenden poetiſchen Kraft erſchienen ſein wird, dann wird man über das einfach Zutreffende ſtaunen oder eigentlich nicht ſtaunen, ſondern es ſelbſtverſtändlich und auf der Hand liegend finden. Dürfte man aber nicht ſagen, daß in Leſſing's „Nathan" der kategoriſche Imperativ bereits weſentlich dichteriſche Geſtalt geworden?

Nathan: Kein Menſch muß müſſen.
Und ein Derwiſch ſollte müſſen?
Was müßt' er denn?
Derwiſch: Warum man ihn recht bittet
Und er für gut erkennt.
Das muß ein Derwiſch.
Nathan: Bei unſerm Gott, das ſagſt Du wahr.
Laß Dich umarmen, Menſch.

Und ſchon in den Zuſätzen zu den philoſophiſchen Aufſätzen von Jeruſalem 1776 (6. Band, X., Seite 8) ſagt Leſſing

ſelber: „Ich danke dem Schöpfer, daß ich muß, das Beſte muß."

Die Verkündigung einer neuen Heilslehre geht nicht durch Reden, ſondern durch die Geſtalt, durch die Perſönlichkeit, deren Thun und Leiden, durch das Geſammtleben des Künden in Perſönlichkeit und Leben Anderer über. Vermag der Dichter eine Geſtalt zu ſchaffen, die mit den Kundgebungen ihrer Weltauffaſſung zugleich durch Schickſal und Leben ſich bewährt und ſich in die Vorſtellung Anderer einſetzt, ſo hat er in freier mythenbildender Kraft die Machtvollkommenheit bewieſen, die in Parallele ſteht mit jener, die ſich um eine geſchichtliche Erſcheinung anſetzt.

Wir ſtehen vor Leſſing's „Nathan!"

Der erſte Anreiz, die Phantaſiebewegung zur Schaffung des „Nathan" ging nicht von Aeſthetiſchem und rein Künſtleriſchem, ſondern vom Ethiſchen aus.

Iſt damit Nathan eine Tendenzdichtung? Ja, und doch ein in ſich abgerundetes Kunſtwerk.

Begriff und Ausdruck „Tendenz" iſt vielfach mißgriffen worden. In jedem Kunſtwerk iſt eine Idee. Bleibt ſie äußerlich und dringt nicht derart in alle Atome, daß ſie nicht abzulöſen iſt, ſo erſcheint ſie als Tendenz, und widerſpricht der Kunſt deren Aufgabe die gerechte unparteiiſche Gleichvertheilung von Licht und Schatten iſt. Es handelt ſich darum, im Gegenſpiel der Kräfte jede zu ihrer ſubjectiven vollen Erſcheinung kommen zu laſſen. Da aber ein Kunſtwerk nur einen Ausſchnitt aus dem Geſammtkreiſe des Lebens geben kann, ſo iſt es nicht anders möglich, als auf eine Gruppe oder eine Mittelfigur das Licht zu ſpannen, und in dieſer Beleuch-

tung ſtrahlt bei allem Streben nach Objectivität doch etwas vom ſubjectiven Pathos des Künſtlers. Das ſchließt die Freiheit nicht aus, die man ehedem als darüber ſtehende ſouveräne Ironie bezeichnete. Man dürfte ſagen, auch der Dichter ſchafft nach ſeinem Ebenbilde. Wer aber die Mannichfaltigkeit der Dichterſeele erkennen will, vergleiche die Mannesgeſtalten Odoardo Galotti und Nathan.)

Aus ſeinen theologiſchen Streitigkeiten heraus ſchuf Leſſing den Nathan.

Der Glaubensdünkel wird leicht zum Bildungsdünkel.

Der Humanismus der Renaiſſance that ſich auf als Wiedergeburt der antiken Welt. Die altclaſſiſche Cultur wurde neu erweckt, und man erkannte: es gab und gibt eine in ſich geſchloſſene rein ſchöne Bildung, die von den gegenwärtig herrſchenden ſtaatlichen und religiöſen Formen unabhängig iſt.

Die Humanität der Aufklärung entſprang aus gleichem Grunde, und fortgeſetzt ſtellte ſich dar, daß nicht blos die Erzeugniſſe der Bildung, ſondern auch die naiven Kundgebungen des Volksthums das Höchſte, das Reinmenſchliche zum Ausdruck bringen können und gebracht haben. In dieſem und in weiterem Sinne nahm dann Herder die Humanitäts-Arbeit Leſſing's auf und führte ſie fort.

„Nathan der Weiſe" iſt die Blüthe der humanitären Weltanſchauung, er iſt das, was Leſſing ſelber als die Akme bezeichnet.

Der Jude erreicht hier in ſich die religiöſe, die ſittliche, die intellectuelle Ausbildung und Vertiefung und erweiſt damit, daß keine einzige Religion das im Menſchenthum liegende Göttliche ausſchließlich beanſpruchen darf.

Hätte aber ein Bekenner einer andern Religion nicht ebenso gut ein Vertreter des reinen Menschenthums sein können, wie der Jude?

Ich kann auf diese Frage nur wiederholen, was ich bereits im Jahre 1858 in meinen „Studien und Anmerkungen zu Lessing's Nathan"*) ausgesprochen habe:

„Daß in diesem Gedichte die Vertreter des Christenthums minder abgeklärt erscheinen als Jude und Muselmann, liegt theilweise darin, daß das Christenthum hier eben noch staatlich herrschend erscheint und nicht zu jener Abklärung gekommen ist, welche die Religion in jenem Stadium erlangt, wenn sie, in ihren reinen Ursprung zurückgekehrt, wiederum von aller äußern Macht entkleidet ist. Und der Klosterbruder ist als der naive Christ gedacht, jenseits der äußerlichen Machtgeltung des Christenthums, wo die Religion nur als die Weihe des erhöhten innern Lebens erscheint."

Nathan ist Repräsentant der Religion als solcher, die keinerlei äußere Staatsmacht hat und haben soll.

Und noch mehr.

Nur ein Verfolgter konnte das Wesen der Verfolgung kennen und überwinden, der Typus des reinen Menschenthums konnte nur durch ihn ausgestaltet werden.

Lessing war der Weltbürger, der Bürger künftiger Jahrhunderte, und dabei doch der Bürger seines Vaterlandes und seiner Zeit.

Seines Vaterlandes! Er wollte nichts von der bequem-

*) Gesammelte Schriften Bd. 19 S. 201—272.

lichen Gerechtigkeit, die salbungsvoll von allgemeiner Menschenliebe überfließt, aber wenn es darauf ankommt, solche am Nächsten und Einzelnen zu bewähren, sich mit allerlei Entschuldigungen und mit Aufbauschungen dieses oder jenes Abstoßenden losspricht. Nein! Hier unter Euch leben Menschen andern Glaubens, und was Ihr diesen thut, darin beweist Ihr die Wahrheit Eurer Erkenntniß und Eurer Liebe.

Lessing war ein Bürger seiner Zeit, und bei aller weitausblickenden Betrachtnahme bildeten sich doch auch seine Vorstellungen nach Demjenigen, was sich seinem offenen Auge darstellte.

Ohne Beobachtung keine phantasiemäßige Gestaltung, ohne Wahrnehmung keine Wahrheit. Der Künstler kann nichts bilden, was außer der wahrnehmbaren Erscheinung der Welt liegt; er kann die verborgenen und verschobenen Erscheinungsformen in ihr gerades Recht einsetzen. Die Kunst vollzieht das, was der Maler Conti (in „Emilia Galotti") sagt: „Es ist in der That nicht mehr geschmeichelt, als die Kunst schmeicheln muß. Die Kunst muß malen, wie sich die plastische Natur — wenn es eine gibt — das Bild dachte; ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht, ohne das Verderb, mit welchem die Zeit dagegen ankämpft."

Indem die Erscheinungswelt durch den Gedanken, durch die Seele des Künstlers hindurchzieht, wird sie bei aller Treue doch eine neue. Indem der Dichter die Wirklichkeit weiter bildet, bildet er. Der gemeine Realismus und — nun ja, der gemeine Idealismus, beide sind falsch, weil einseitig, denn Realismus und Idealismus sind die beiden Seiten ein und derselben Substanz.

In die geheimnißvoll dunklen Quellen, in die tiefen und verborgenen Strömungen, daraus dichterische Gestaltungen aufsprießen, wird die klarlegende Forschung nie vollkommen eindringen.

Eine tief und weit unterirdisch dahinfließende Heilquelle bricht endlich zu Tage; sie hat in ihrem Lauf von verschiedenen Erz-Adern Stoffe aufgelegen, die Chemie kann die Bestandtheile zerlegen, aber ein letztes, der Zusammenschluß, bleibt Geheimniß der Natur.

Der Dichter trägt Bilder, Vorstellungen, Ahnungen in sich und daraus bildet sich in ihm eine Anziehungskraft für die Welt der Erscheinungen, die wie ein Wunder sich darstellen. Was ihm begegnet, wird zur Erlösung des im Dichter Ruhenden und er bildet aus dem, was in ihm ruhte, und aus dem, was sich ihm entgegenstellte, ihm Gegenstand wurde, ein Neues, das aus ihm selber und aus der umgebenden Welt zugleich ist und dessen Zusammenschluß Geheimniß bleibt.

Für jeden Andern, in dem kein Verahnendes waltete, der kein in ihm ruhendes Bild in sich trug, wird die sich darbietende Erscheinung vorübergehend und alltäglich, für den mit Ahnungen und Idealen sich tragenden Dichter wird die Begegnung fest und ewig.

So für Lessing die Begegnung mit Mendelssohn.

Hat Lessing in seinem Freunde Moses Mendelssohn einen Juden von Edelsinn und reiner Bildung vor Augen gehabt und nun, hiervon angeregt, diesen seinen Freund in die Gestalt des Nathan umgesetzt?

Wir ſtehen hier vor der Frage von dem Verhältnis des Motivs zum Kunſtwerk, vom Verhältnis der äußern Anregung zur immanenten Idee. Das, was man gemeiniglich zündenden Funken nennt, bezeichnet das Problem. Die latente Wärme des Holzes muß da ſein, damit es durch den zündenden Funken auflebe.

Wie in dem dramatiſchen Gedichte Nathan Alles hell und durchleuchtend iſt, ſo iſt es ein auffallendes Zuſammentreffen, daß wir gerade von dieſer Dichtung die Bildung und Entſtaltung kennen, wie nicht leicht in einem andern Falle.

Schon 1749, zwanzig Jahre alt, hat Leſſing ſein Luſtſpiel „Die Juden“ geſchrieben*), das nicht nur von ſeiner ethiſchen Freiheit, ſondern auch in der neuen künſtleriſchen Conſtruction den Leſſing der ſpätern Zeit erkennen läßt.

„O, wie achtungswürdig wären die Juden, wenn ſie Alle Ihnen glichen!“ ſagt der Baron am Schluſſe dem Reiſenden. Sind das nicht dieſelben gönneriſchen Worte, die der und jener noch heute da und dort zu hören bekommt?

In Wittenberg ſchrieb Leſſing dann 1752 „Die Rettung des Hieronymus Cardanus,“ in welcher bereits das Hauptthema des Nathan klargelegt iſt. Die vier Religionen — hier iſt auch noch das Heidenthum vertreten — werden in ihren Gegenſätzen und in ihrer humanen Auffaſſung vorbildlich gezeigt.

Ich muß auf die Abhandlung im Ganzen hinweiſen, hier ſei nur eine Stelle herausgehoben:

*) Wie Leſſing ſich gegen Kritik in den Göttinger Gelehrten Anzeigen vertheidigte und was Mendelſſohn darüber ſchrieb, lieſt man noch heute mit Erquickung (Leſſing's Schriften Th. IV. Seite 200. Maltzahn'ſche Ausgabe).

„Irre Dich nicht, Sardan, würde ihm ohne Zweifel ein rechtgläubiger Israelite geantwortet haben; unser Gott hat uns je wenig verlassen, daß er auch in seinen Strafgerichten noch unser Schutz und Schirm bleibt. Wann er nicht über uns wachte, würden wir nicht längst von unseren Feinden verschlungen sein? Würden sie uns nicht längst von dem Erdboden vertilgt und unsern Namen aus dem Buche der Lebendigen ausgelöschet haben? In alle Winkel der Welt zerstreuet und überall gedrückt, beschimpft und verfolgt, sind wir noch eben die, die wir vor tausend und viel mehr Jahren gewesen sind. Erkenne seine Hand, oder nenne uns ein zweites Volk, das dem Elende so unüberwindliche Kräfte entgegensetzt und bei allen Trübsalen den Gott anbetet, von dem diese Trübsalen kommen; ihn noch nach der Weise ihrer Väter anbetet, die er mit guten überschüttete. Was dieser Gott zu dem Satan sagte, als er seinen Mann, Hiob, auf die Probe stellen wollte: „Siehe da, er sei in Deiner Hand, doch schone seines Lebens!" eben das sprach er zu unseren Feinden: „Mein Volk sei in Eurer Hand, doch schonet seines Lebens!" Da sind die Grenzen Eures Lebens; da ist das Ufer, an welchem sich die Wellen Eures Steiges brechen sollen! Bis hierher und nicht weiter! Fahret nur fort, uns zu plagen, machet der Bedrängnissen kein Ende; Ihr werdet den Zweck nicht erreichen, den Ihr sucht. Er hat ein „schonet" gesprochen und was er spricht, ist wahr. Umsonst werden Bildads und Zophars aus unserm eigenen Geschlechte aufstehen und an unserer guten Sache zweifeln; umsonst werden uns unsere eigene Weiber zurufen: Haltet Ihr noch fest an Eurer Frömmigkeit? Ja, segnet Gott und sterbt! Wir wollen ihm nicht segnen, denn

endlich wird er doch in einem Wetter herabfahren und unser Gefängniß wenden und uns zweifältig so viel geben, als wir gehabt haben. — — Ich will meinen Israeliten nicht weiter reden lassen; es sei nur eine Probe, wie leicht er die Trugschlüsse des Cardanus widerlegen könnte. Und ebenso leicht würde ihn auch der Mahomedaner eintreiben, gegen dessen Glauben er noch ungerechter gewesen ist."

Wer sich wieder einmal in klarer Denk-Atmosphäre an dem freien Strom der Sprache, an der graziösen Gedankenbewegung erfrischen will, der lese die ganze Abhandlung nach.

Wenn man die erhabenen Freundschaften in der Geschichte des deutschen Geistes überschaut, so wird neben Luther und Melanchthon, Goethe und Schiller, auch die Freundschaft Lessing's und Mendelsohn's genannt werden müssen. Es wäre falsch, sie als congeniale Naturen darzustellen, aber in thätiger Menschenliebe, in Liebe zur reinen Wahrheit waren sie ebenbürtig; der Stürmische und der oft fast ängstlich Bedachtsame pflegten treue Freundschaft durch ein ganzes Menschenalter; auf dem Grunde der Wahrheitsforschung hielten und förderten sie einander. Sie kamen Beide aus ganz fremden Lebenssphären, aus entlegenen Weltgegenden des Geistes. Dem jungen Magister Gotthold Lessing, dem Sohne des Pfarrers von Camenz, begegnete in der Spandauerstraße in Berlin der Rabbi Moses Mendelsohn, der Sohn des Thoraschreibers von Dessau, und sie fanden sich in gleichem Streben nach freier Erkenntniß und bethätigten sich einander in reiner, schön menschlicher Liebe.

Nicht im Suchen eines künstlerischen Motivs und eines Modells, nicht in kühler Artistik kam Lessing dem aus Noth

aufstrebenden Mendelssohn nahe. Erst nach Jahrzehnten, erst am Ende seines Lebens, in Wolfenbüttel, fern von den Freunden, schwer betrückt vom Schicksal, vom eigenen und allgemeinen, schuf Lessing seinen Nathan, der von seinem Freunde Moses eben nur so viel Züge hat, um Lebenskenntlichkeit zu geben, der aber noch weit mehr ein freies Gebilde der Phantasie ist, denn auch Lessing der Dichter empfing

„Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.“

„*Ich bin zu stolz, mich unglücklich zu denken,*“ schreibt Lessing am 9. August 1778 an Elise Reimarus.

Dieses Wort scheint mir von großer Bedeutung für den Mann und den Dichter.

Durch ein grausames Geschick hatte Lessing Frau und Kind verloren und lebte vereinsamt in Wolfenbüttel. Damals schrieb er jenen bittern Brief, in welchem ein Anflug von dem ist, was man heute Weltschmerz oder auch Pessimismus nennt. Ein Lessing gefiel sich aber nicht in schlaffem Mitleid mit sich selbst oder auch im Zorn auf die Welt.

Seine gesunde Natur reagirte alsbald gegen Schmerz und Krankheit, und diese Natur half sich selbst und gesundete aus sich, nicht an einem von außen Gegebenen. Er schöpft aus sich die Widerstandskraft, die sich das Leben nicht durch Unfälle verwüsten lassen will. Die Energie schmiedet das Schicksal.

Inmitten der Besorgniß, die Haltung zu verlieren, erkennt er den schönen Stolz seiner Natur und bekennt ihn.

In den kurzen Briefzeilen liegt der Ausdruck der Selbstführung und Selbstbefreiung, wie er dem Charakter entspricht.

der den Schwerpunkt in ſich gefunden und in keinerlei Anlehnung und Hülfe von außen.

„Ich stand und rief zu Dem: ich weiß
Willst Du nur, daß ich weiß . . .“

ſpricht Nathan zum Klosterbruder, das iſt derselbe Gedanke, den Leſſing, aber ganz persönlich, in jenen Briefzeilen ausſpricht: er iſt nur in die Denk- und Ausdrucksweiſe Nathan's verwandelt. Dieſe perſönliche bereiſche Empfindung wurde ein Grundzug des Gedichtes. Vom bitterſten Schickſal betroffen, ſchwingt er ſich in ſeiner Charakterkraft darüber weg, und der Künſtler erfaßt dieſe Erhebung zu dichteriſchem Gebilde.

Hier iſt, wie nur ſelten gegeben, ein Coincidenzpunkt, wo Leben und künſtleriſches Schaffen ſich decken. Die Initiative iſt thatſächlich eine verſchlungene, die nur zur begrifflichen Betrachtnahme getrennt werden muß. Die Energieen der moraliſchen und der Phantaſie-Erhebung wogen und wallen durcheinander. Der ſittliche Muth erzeugt nicht künſtleriſche Producte, die Phantaſie nicht Moralitäten, aber in einem ſo voll ausgebauten Charakter wie Leſſing ſind die verſchiedenen Facultäten wieder eins. Die Operation, die als moraliſche ſich auf den unverkümmerten Beſtand beſinnt, auf den vergangenen oder zukünftigen — hier als Stolz bezeichnet — iſt bereits eine Operation der Phantaſie, wo die Vorſtellung zur Erſcheinung wird; die Dichtung hat ſie nur als ſolche zu formen und künſtleriſche Gebilde daraus zu ſchaffen.

So iſt Leſſing's Nathan ein Werk der ſittlichen und künſtleriſchen Energie, ein Werk der Selbſtbefreiung und, da der Dichter die Schmerzen der Welt auf ſich genommen, ein Werk der allgemeinen Befreiung.

Aus tiefstem Leid gewinnt der Dichter die Schaffensfreude, denn ohne Freude läßt sich kein Kunstwerk schaffen. Es bedarf des Wohlgefühls der Kraft, des Muthes und der Zuversicht, den Stoff zu bewältigen und darüber hinaus der Empfindung, ein Object, und stelle es sich als Problem dar, aufklären zu können und in diesem Betracht auf Andere zu wirken. In der Schaffensfreude liegt der Glaube an Wirkung eingeschlossen. Lessing hatte die Zuversicht einer dichterisch-ethischen Wirkung.

„Ich bin zu Netz, um mich unglücklich zu denken," schrieb er, und wie die Keimzelle sich bewegte und wie sich weitere Zellen anbauten, das zeigte sich schon Tags darauf.

Die Gewißheit des Kunstwerkes, wie sie von den Grundelementen der Production — Wahl und Nothwendigkeit — bedingt ist, liegt uns in klaren Daten vor Augen.

Auch der Dichter muß, was er für gut hält.

Es war ein heller Sommernachtstraum eigener Art, der Lessing in der Montagsnacht des 10. August 1778 heimsuchte, denn am 11. schreibt er an seinen Bruder: „. . . Da habe ich diese vergangene Nacht einen närrischen Einfall gehabt. Ich habe vor vielen Jahren einmal ein Schauspiel entworfen, dessen Inhalt eine Art von Analogie mit meinen gegenwärtigen Streitigkeiten (mit Göze) hat, die ich mir damals wohl nicht träumen ließ."

Auf der Höhe seines Lebens (vom 12. November 1778 bis 7. März 1779), zwei Jahre vor seinem Tode, vollendete er das Werk.

Stand die Erinnerung an seinen Freund Moses Mendelssohn vor ihm? Gewiß, in Einzelheiten. Und wer kann sagen, ob nicht in der Seele des Dichters auch das Gedenken jenes Weisen

von Amſterdam auftauchte, von dem er zu Jacobi ſagte: „Wenn ich mich nach Jemandem nennen ſoll, ſo weiß ich keinen Andern als Spinoza;“ und wäre es nicht zu denken, daß Spinoza ſich vielfach derart ausgeſprochen, ſo bethätigt hätte, wie Nathan?

Vielfältig ſind die Gründe und Anſchauungen in Ausgeſtaltung eines Kunſtwerkes. Aus vielen Bächen bildet ſich der Strom und im Bette des Stromes ſelber ſind wiederum Quellen.

In jener Nacht der Wolfenbüttler Einſamkeit, aus grauſam zerſtörtem Leben, aus theologiſchen Streitigkeiten heraus tauchte Leſſing plötzlich wiederum der oft von der Oberfläche verſchwundene, aber immer in der Seele fortlebende Plan zum Nathan auf.

Fragen wir nochmals: Stellte ſich ihm nun das Gedenken an den Freund als Motiv dar? Der Dichter kann keine Thatſache, keine Geſtalt aus der Wirklichkeit rein als ſolche aufſtellen, er nimmt ſie in die Seele herein und ſchafft ſie heraus, und ſo, daß kaum Züge übrig bleiben; er muß die Wirklichkeit zur Wahrheit machen, die Jeder als ſolche erkennt. Sind Moſes Mendelsſohn ſieben Kinder vom Fanatismus verbrannt worden, wie dem Nathan, ſo daß er ſich in der äußerſten Seelenanſpannung zuletzt zu dem großen Worte „Und doch iſt Gott!“ erhob? In der Motivirung ſeines Weſens als eines Charakters, der ſich zu dem gemacht, was er iſt, in der dichteriſchen Erfindung und Vertiefung, iſt eine freie Schöpfung, frei im Sinne des Schaltens und Waltens mit den Motiven. Und könnte man auch ſagen, daß Mendelsſohn zwar nicht leibliche Kinder verbrannt wurden, daß er aber erleben mußte, wie die feinſten und edelſten Empfin-

dungen verletzt und fast in den Tod getroffen wurden — so wäre die dichterische Verkörperung dieses Allgemeinen eine neue künstlerische That.

Nathan ist abgelöst von der Familie, von der Gemeinde; Mendelssohn stand in der Familie und in der Gemeinde auf dem Boden der geoffenbarten Religion; theils aus Rücksicht für die Einwirkung auf seine Glaubensgenossen, theils aus Pietät wich er nicht von den Ueberlieferungen ab. Lessing aber hob Nathan über das Confessionelle hinaus. Der Jude bleibt, weil es kein anderes äußerliches Bekenntniß gibt, das sich mit seiner Erkenntniß deckt, aber der Confessionalismus ist überwunden. Lessing selber erklärt in der Vorrede (Band II, zweite Abtheilung, S. 163): „Wenn man sagen wird, dieses Stück lehre, daß es nicht erst von gestern her unter allerlei Volke Leute gegeben, die sich über alle geoffenbarte Religion hinweggesetzt hätten und doch gute Leute gewesen wären; wenn man hinzufügen wird, daß ganz sichtbar meine Absicht dahin gegangen sei, dergleichen Leute in einem weniger abscheulichen Lichte vorzustellen, als in welchem der christliche Pöbel sie gemeiniglich erblickt, so werde ich nicht viel dagegen einzuwenden haben."

Und geradezu erklärt Lessing an derselben Stelle: „Nathan's Gesinnung gegen alle positive Religion ist von jeher die meinige gewesen."

Von seinem eigenen Temperament aber, von seiner unselbstischen und unruhig bewegten Natur, von seiner Sehnsucht, sich aus der wirren Welt zurückzuziehen zu können, sind die Hauptzüge im Derwisch ausgeprägt.

Wie Nathan noch heute und immer eine Reichswichtigung

des Gemüths bewirkt, ſo beruhigte auch Leſſing durch dieſe Dichtung ſein eigen Gemüth, denn er erhob ſich damit aus jener Bitterkeit, die ihn in den Peſſimismus drängte, da er eben den Tod ſeiner Frau und ſeines Sohnes erleben mußte. Nathan iſt frei und wirkt befreiend.„

Leſſing geht nicht auf dogmatiſche Varietäten der Religionen ein, ſondern nur auf die geſchichtliche Continuität, in der Nathan durch die angeſtammte Religion ſteht, ebenſo wie die anderen.

Leſſing läßt Nathan keinen Bibelſpruch citiren, denn einem ſolchen ließe ſich ein anderer entgegen ſtellen. Nirgends iſt Dogmatiſches betont. Aehnlich wie Leſſing lehrt, die Claſſiker zu verſtehen, nicht ſie nachzuahmen, ſondern an der Schulung durch ſie den eigenen Geiſt herauszubilden und zu entwickeln, ebenſo iſt das Verhältniß von Religion und Confeſſion. Die Kunſt wie die Religion dürfen nicht Tradition bleiben, ſondern müſſen aus eigenem Geiſte neu geboren werden. Die Confeſſion hat Nathan überkommen, die Religion hat er ſich errungen, jene Religion, welcher gegenüber die Religionen nur Entwicklungsſtufen der Menſchheit ſind.

Nicht der Ring macht vor Gott und Menſchen wohlgefällig, ſondern die That der Hand, die den Ring trägt, die Willenskraft der Seele, die die Hand leitet. Nathan iſt im eminenteſten Sinn ein selfmade man, er iſt der reine Menſch, aber nicht der geträumte Rouſſeau'ſche Naturmenſch, ſondern der reine Menſch der Bildung, der wiedergebornen Natur.

Es ließe ſich nun fragen, iſt eine Geſtalt von ſolcher ſittlicher Vollendung nicht doch ein abſtractes Ideal, und ferner, kann die Dichtung einen Menſchen in Action ſetzen,

der keinem Schwanken unterworfen ist, den nichts überrascht, nichts aus der Haltung bringt?

Der Dichter hat eine theoretische Erörterung dieser Fragen durch die Thatsache erledigt. Der große Dulder Nathan steht so fest in der Vorstellung der Menschen wie der große Dulder Odysseus. Allerdings sind es zwei ganz verschiedene Welten, in denen sie sich bewähren, und Nathan hat die Irrfahrten bereits vollendet, wenn er vor uns erscheint.

Der vor uns erscheinende Nathan hat das Diesseits der Kämpfe und Schmerzen überwunden und vollzieht nunmehr die Bewährung seines Sieges; das Begehren ist überwunden, kein Familienband haftet mehr an ihm, weder Freude noch Leid von Anderen, er lebt nur im reinen Gedanken der Liebe und Erkenntniß; der angeborne Adel der Natur ist durch Erfahrung und Einsicht geläutert und gehoben. Die beste Lehre, die Nathan gibt, ist er selbst; er ist der homo liber des amor intellectualis; die Weisheit hat die Affecte gemeistert und regulirt. Die Liebe als Affect kann sich selbst entfremdet und anders werden, die Liebe aus Intellect fällt nicht ins Uebermaß und nicht ins Untermaß; die intellectuelle Liebe ist sich der Gründe ihres Liebens und Handelns bewußt, und dieses Bewußtsein ist so zur Natur geworden, daß es im Momente der That eben wieder als freies Naturwalten erscheint.

Im Nathan stellt sich eine Symphonie der Kräfte dar, die in der gesammten Dichtung keine Parallele hat. Nathan ist erhaben und von überlegenem Verstande in freier Selbstführung, voll ernster Strenge und heitern Humors, selbstbewußt und bescheiden, streng und schalkhaft, ruhig bedacht und voll Herzenswärme; bittere Erfahrungen haben ihn nicht ver-

bittert, sondern seine Menschenbetrachtung vertieft. Nathan ist der vollendete Mensch der sittlichen Bildung und intellectuellen Reife, er ist das Kunstwerk, das der Mensch aus sich selber macht, indem er seinen Charakter so erhebt, daß er nicht mehr anders kann, als das Gute thun und das Wahre erkennen; Wille und Nothwendigkeit sind eins, gleich wie Natur und Bildung. Der Kampf mit den Versuchungen der Welt, die zu Leidenschaften und Haß reizt, ist abgethan. In der aus dem Weltkampf und aus Selbsterkenntniß erfolgten Wiedergeburt ist Nathan nicht blos Natur und nicht blos Bildung, sondern Beides vereint.

Schiller's Wilhelm Tell endigt mit dem befriedigten Leben der Eidgenossen. In dem Gedicht von Uhland „Tell's Tod" ist die Dichtung fortgesetzt: Tell stirbt bei der Rettung eines Knaben; der Mann der rettenden Thaten endet mit einer solchen. Nathan hat keine volksbefreiende, rettende That vollzogen; sein Heldenthum ist das des Duldens und Ringens mit den unholden Geistern des Fanatismus und den wilden Leidenschaften, die aus der eigenen Brust sich erheben wollen. Auch der Seelenfrieden wird nur durch Kampf errungen.

Denken wir uns den Tod Nathan's. Er war geläutert von allem Egoismus, lebte inmitten der Zeitlichkeit schon in der Ewigkeit des reinen Gedankens, er war seelisch in sich geschlossen, wie ein [illegible] Kunstwerk.

Wenn dem allezeit [illegible] Blicke Nathan's beim letzten Augenaufschlage sich doch Wunderbares darstellen mochte, so mögen ihm seine sieben Kinder mit der Mutter erschienen sein, die der Fanatismus verbrannt hatte, auf daß er aller Familienbande ledig, menschlich frei und groß seine Liebe einem

Kinde fremden Pfades gewendet, es zu einem reinen Menschen erziehe und aus den bittersten Leiden heraus zu jener selbsterrungenen Erkenntniß gelange, die in dem Ausdruck sich zusammendrängt: „Und Gott ist Gott!“ Die lieben Kinder mit der Mutter umschweben den Sterbenden wie Genien und bezeugen seinen Sieg über die Welt . . .

Lessing's Nathan und Goethe's Faust sind spezifisch deutsche Schöpfungen, die wir aus keiner anderen Nation hervorgegangen denken können.

* *

Wenn Nathan heute unter uns Deutschen erschiene, dürfen wir ausdenken, was er wohl sagen würde?

Es sei! Nathan könnte sagen:

Ich sehe wie die Religion der Liebe verkehrt wird, um Haß und Neid und alle niedrigen Leidenschaften gegen die Juden aufzustacheln, ich sehe wie die Erforschung der Wahrheit gefälscht wird, um vor Augen liegende Thatsachen zu verleugnen. Ich sehe traurigen Verderb der Gemüther. Aber ich fürchte schließlich weit weniger, daß eine Seelenverderbniß im deutschen Volke christlicher Abstammung einwurzle; die Rechtschaffenen und Einsichtigen werden nicht davon berührt, die Braven schämen sich, daß man wagt, eine sogenannte Judenfrage aufzustellen und damit allerlei Gehässigkeiten gegen die Juden aufzuhetzen; die noch im Unklaren leben, werden zur Erkenntniß kommen — ich fürchte weit mehr, daß unter uns Juden eine Verbitterung eintrete, Lässigkeit im Vaterländischen und Verdrossenheit in humanen Bethätigungen; hat man ja

legen den Wohlthätigkeitssinn und das Bildungsstreben der Juden verleumdet. Haltet fest, laßt Euch von keinem Ungemach und keiner Bosheit die Menschenliebe rauben! Seid zu stolz, Euch unglücklich zu denken! Aus allen Erschütterungen des Gemüths, aus allen Verlockungen der Verzweiflung heraus ruft mit mir: Und doch ist Gott! Und doch wird der Geist der Humanität siegen!